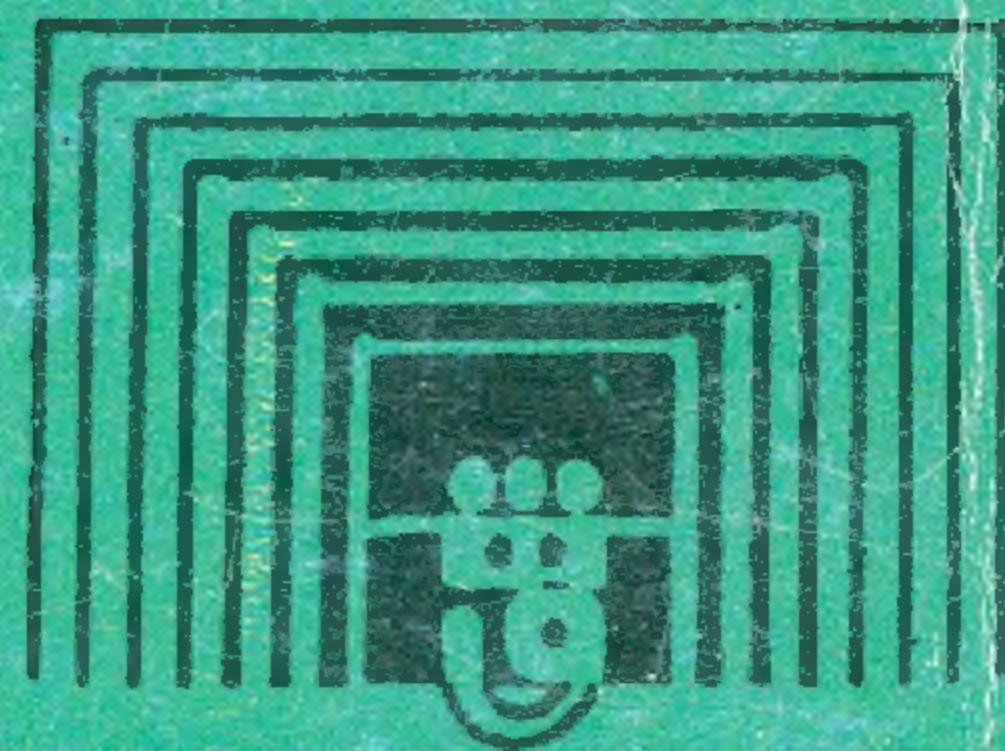




كتابات نقدية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

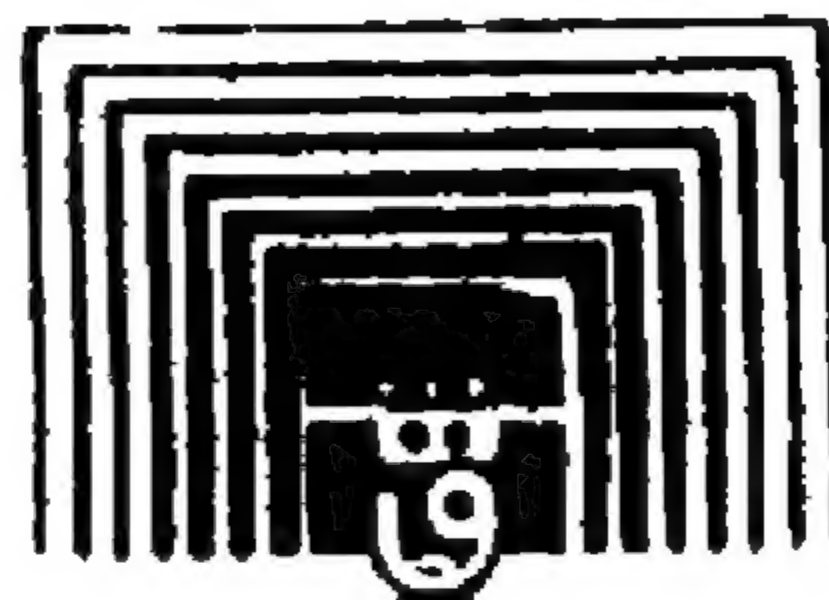
من الصمت إلى التمرد

دراسات ومحاورات في الأدب العالمي

كتابت نقدية

٢٥

وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

من الصمت إلى التمرّد دراسات ومحاورات في الأدب العالمي

إدوار الخراط

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالي
١٦ اشارة امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

محمدين مختار

نائب رئيس التحرير

علي أبو شادي

المستشار الفني

محمد يوسف

مدير التحرير

محمد كمال

مدير التحرير التنفيذي

أحمد عبد الرازق أبو العلا

فهرست

- القسم الأول : قبل أدب الصمت : ٧
- ١ - أندريه مورا : صورة من عالم مضي ٩
- ٢ - ميخائيل شولوخوف : الملحمية والدون الهاديء ٣٧
- ٣ - هنري دي مونترلان : امتلاك المتناقضات ٧١
- ٤ - بوريس باسترناك : من الموسيقى إلى المستقبلية ١١٣
- ٥ - وليام جولدنج : الأخطار التي تهدد الكاتب ١٤٩
- القسم الثاني : الأدب والصمت : ١٧٧
- ٦ - أدب الصمت عند تشارلس جليكسبرج ١٧٩
- ٧ - المأساة والوضع الإنساني عند واين وود ١٩٧
- القسم الثالث : من أدب التمرد : ٢١١
- ٨ - أدب التمرد ٢١٣
- ٩ - ارنست هيمنجواي والكلاسيكية الجديدة ٢٤٩
- ١٠ - لانجستون هيوز وأحلام الغد ٢٥٥
- ١١ - أليكس لاجوما وأرض الحجر ٢٦٣
- ١٢ - جان جرينيه من اللامبالاة إلى الاختيار ٢٧٣
- ١٣ - مارجريت ديبرا وأغنية الهند ٣٠٥
- ١٤ - البيركامي من العبث إلى الالتزام ٣١٣

- ١٥ - جورج باتاى : الجنس والمطلق ٣٥٥
- ١٦ - عن ميغيل أنجيل أستورياس ٣٦٣
- ١٧ - مولود معمري الأدب والثورة ٣٧١
- ١٨ - السيريالية فى القصة والرواية ٤٠٥

القسم الأول

**قبل أدب الصمت
أندرينه موروا
صورة من عالم مضى**

أندريه مورو

صورة من عالم مضى

« كانت كراهة الفوضى ، دائما ، من أقوى
عواطفى ، لا لأننى أحب الطغيان ، فأنا أمقته
بل لأننى أحب السلطان العادل الحازم » .

نعم ، فقد كان الرجل من أولئك الذين يحبون القصد ،
والاعتدال ، والنظام ، كان يحس إحساسا قويا بانتمائه إلى فئة
اجتماعية معينة ، وكان يجنح حقا إلى شىء من السرف فى الخيال ،
لكنه يظل مرتبطا ، مع ذلك ، بالتقاليد . كان يسمى نفسه من
« المحافظين الشعبيين » أو « المحافظين الثوريين » .

وتساءل ذات مرة فى كتابه « فن الحياة » ، هل من الممكن حقا
علاج شر قديم قدم الإنسانية كلها ؟ هذا الشر الذى ينطوى عليه
انقسام الناس جماعتين - أو طبيعتين - إذ يحيا البعض حياة ناعمة ،
بينما العمل الشاق ، بكل همومه ، هو الخبز اليومى للآخرين ،
وأجاب على سؤاله بأن « الثورات قد أخفقت فى ذلك دائما . وسوف
تخفق فى علاجه أبداً ، لأنها تغفل الإنسان الخالد ، وتغفل العقيدة
الحقة ، عقيدة الخطيئة الأصلية » .

وفلسفة الرجل فى السياسة هى انعكاس أمين لفلسفته العامة ،
ولخصائص أدبه ، وسمات حياته : احترام التقاليد ، والتعلق بكل ما

في الماضي من خير ، والتعقل المتزن المحكوم ، والوضوح إلى حد الشفافية .

« إن نزعتي الطبيعية كانت أميل إلى السرعة ، إلى الوضوح المسرف ، إلى التبسيط » .

فهل الوضوح - إلى حد الشفافية - هنا ، عنصر مركب كامل الاتساق ، يحتوى على التعقيد الطبيعى ويسيطر عليه ؟ هل هي شفافية شعاع النور الذى تنضوى تحته سبعة ألوان الطيف ؟ أم هي شفافية البساطة - بل السذاجة التفهة الطعم أحيانا - شفافية الماء الذى ينحل إلى عنصرين أوليين ؟ فلا شك أن أول ما يبدو قارئ أندريه موروا هو هذا الصفاء العجيب الذى يترقق في كل كتاباته ، وفي كل فكره ، وفي حياته جميعا ، وهو صفاء يحيرنا ، بعض الوقت ، وعلينا أن نستجلى هذه الحيرة ونحن نتتبع بعض ملامح هذا الكاتب الذى كان ، بلا شك ، له دوره في خضم العالم الحديث المرتطم الأمواج ، ونخط قسمات - سريعة وحادة - لصورته ، وهي في ظننا صورة عالم قد مضى .



وأندريه موروا هو نتاج ذلك العالم المنقضى ، ففي أواخر القرن الماضي - في ١٨٨٥ - ولد إميل هرزوج ، في بلدة من بلدان نورماندى بفرنسا « ايلبيف » ، لأب إلزاسى الأصل كان قد نقل مصنعه الصغير على أثر حرب ١٨٧١ من إلزاس إلى نورماندى .

« كان أبى رجلاً منزها عن الغرض ، متحفظاً كتوما ، شجاعاً ،
على قدر من التواضع يمس القلب . وكان يحب أربعة أشياء :
فرنسا ، والإلزام ، ومصنعه ، وعائلته . أما سائر العالم فلا وجود له
في عينيه » .

وهكذا مضت طفولة إميل هرزوج - أندريه موروا المستقبل - في
ذلك المناخ : عمل جاد يؤديه تلميذ مجد ، يقرأ كثيراً - فكل الكتاب في
طفولتهم قراء لا يشبع لهم نهم - ويحلم كثيراً ، ويتبعث لنفسه صورة
الطفولة والصبى التى لا تغادر الحياة قط بعد ذلك ، صور أميرات
الخرافة ، وشخصيات الأسطورة ، ويصوغ لنفسه صورة مستقبله :
الكاتب والمتفلسف والحالم جنباً إلى جنب مع الرأسمالى الصغير ،
والضابط الفرنسى الذى يعمل في الحرب الأولى مع القيادة
البريطانية ، والروائى المؤرخ الذى سوف يصبح عضواً في الأكاديمية
الفرنسية .

تعلم القراءة في كتاب عن تاريخ حرب ١٨٧١ ، فتعلم منه أيضاً
الوطنية التقليدية المتقدة ، وروح الكبرياء العسكرى .

« وقرأت - في سن لعلها أصغر بكثير مما يسمح لى بذلك - كل
أعمال فلوبير ، وموباسان ، وأولى روايات بول بورجيه ، وأاناتول
فرانس ، ومارسيل بريفوست ، وموريس باريس ، كنت أخلط بين
الصالح والطالح ، بين الجد والهزل العقيم ، بين التاريخ والرواية .
كنت استمد لذة لا تصدق في توهجها وحدثها ، من أفضل وأسوأ ما

أقرأه ، على السواء ، وأجد في ذلك كله متعة أدبية ، وانفعالا
حسبياً .

وهو في مذكراته يروى لنا حكاية طفولة سعيدة ، فهذا إذن ما
ألهمه التفاؤل الرصين الذى ظل ركنا مكينا من قوام شخصيته .
ولكنها طفولة عرفت النظام الصارم أيضا ، والانصياع للقانون
والتحوط البورجوازى .

« كان أبى حذرا متحرجا ، وأمى عاقلة رزينة ، وكانا يحيطاننا
بجو من التحفظ الحزين ، والكتمان الذى لا يجد تعبيرا ، كان الكبت
الذى يخفى النزوعات الحسية ، فى النظرية الفرويدية ، يخفى عندنا
أيضا ظلال العواطف ، وجراح الكرامة ، وصراع الأفكار . ما من شيء
كنا نعترف به ولذلك كان كل شيء يكتسب أهمية مغالى بها .
وكان هذا التهديد المائل أبداً النابع من كل تلك النزوعات
المكتومة ، وكل تلك المشاعر والآراء والجراح التى لا بوح بها ، هو
الذى دفع موروا الكاتب إلى ازدياء البلاغة اللفظية المبرقشة ، وإلى
النأى بنفسه عن الشاعرية الزائفة : بل هو الذى ركز فيه أيضا
الخوف من الكلمة العارية الخشنة الخطرة ، وعلمه الصفاء
الكلاسيكى تقريبا فى اللغة ، والوضوح السلس الشفاف الذى
لا يمكن أن يقترب من مناطق الكشف عن أعماق ذات النفس ،
والغوص فى أغوارها ، ونحس هذا الخوف فى روايته « حلقة
العائلة » .

« إننى أخشى أن أزيّف كل شيء إذ « أعبر » عنه . ألا تجد أن الكلمات تشوّه كل شيء ؟ إن الكلمات أكثر صلابة ورسوخا بكثير ، من الشاعر » .

وإذن فقد كان على الكاتب أن يطوع لنفسه لغة صافية ، مرنة ، واضحة ، بعيدا عن مواطن الخطر . ولكن طفولته عرفت أيضا قصص هذه العائلة اليهودية الرأسمالية الصغيرة ، واصطدامات الأعمام والأقارب ، والمنافسات ، والمشاحنات ، والعمل الشاق في مصنع الصوف في البلدة الريفية المحافظة ، وإذن ، فلم يكن « الواقع » بتفاصيله الدقيقة المبتذلة بعيداً في أية لحظة عن هذا الصبى الحالم الذى يحفظ درسه ، ويحصل على جوائز التفوق ، ويقرأ بلزاك وستندال ، ويحلم بهيلين طروادة ، وناشأ «الحرب والسلام» ، وبطلات القصص الروسية . وفي رواياته ، سوف نجد هذا البحث الدائب عن حب كلى كامل ، مستلهم من ظلال صور الطفولة وبقعة الشباب ، يصطدم دائماً بالواقع الخشن .



ثلاثة تأثيرات بارزة شكلت حياة إميل هرزوج في مطلع شبابه ، ووجهتها ، وأبرزت مقوماتها الكامنة .

أولاً : أستاذه في الفلسفة إميل شارتييه الذى اشتهر باسمه الذائع الصيت « آلان » وقد كان له أكبر الأثر في صياغة جيل بأكمله

من كتاب فرنسا وفلاسفتها ، وكان أكبر الفضل في تعريف الناس به يرجع - على وجه الدقة - إلى تلميذه « مورو » . كان آلان أستاذًا من ذلك الطراز الذي ينضج - كما يقول موريك - ثمارا طيبة رائحة ، بل ينضج بعضها إلى أكثر مما ينبغي . وكان عقلانيا ، ديكارتيا ، يؤمن بالإرادة ، والفعل ، والخوض في معترك الحياة ، وكان يحب سقراط لكنه لم يكن يعلم مذهبًا ولا نظرية ، بل يعلم تلاميذه كيف يفكرون . وكان يساريا ، يغازل الاشتراكية ، فتعلم منه تلميذه هذا الجانب « الشعبي » و« الثوري » من تفكيره المحافظ التقليدي ، تفكير الرأسمالي صاحب المصنع الذي يحب « العدالة الاجتماعية » مع ذلك ! ولكن أكبر أثر تركه « آلان » في تلميذه أنه علمه نوعا من الوجدان المسيحي لا يرتبط بالعقيدة بل يستلهم روحها . وكان « آلان » هو الذي لقن كاتبنا كيف يكتب : « ركز كلماتك ، ضمها إلى بعضها بعضاً ضمّاً وثيقاً ، ثم أنها بضربة يد قوية » ، فالأسلوب عنده أهم من الفكرة ، هذا الأسلوب من التركيز ، والوضوح ، والقوة ، الذي يحرر الفكر ، ويجلوه .

أما الأثر الثاني الكبير في حياة كاتبنا فهو صلته بالإنجليز ، في خلال الحرب العالمية الأولى ، حين أصر الفتى ، برغم اعتلال صحته ، على الالتحاق بالجيش ، وعمل مترجماً وضابط اتصال بالقاعدة البريطانية في نورماندى ، ثم بالفرقة الاسكتلندية في الفلوندر . هذا الديكارتى الصغير ، هذا الرومانى الذى يحلم بالعمل ، بالفعل ،

بالقتال ، هذا اللاتيني المندفع في غمار الحرب والفلسفة ومازالت
تحوم في رأسه أشباح أبطال الروايات وأشخاص الأسطورة ، وجد
نفسه مع الضباط الإنجليز والأسكوتش ، ضباط حرب ١٩١٤ ، هذا
النمط الذى انقرض الآن تماما كما انقرض انكشارية السلاطين
القدامى ، ببرودهم الذائع الصيت ، وتحفظهم الإنجليزى ،
وبدائيتهم العقلية ، ومنطقهم القائم على التفكير الشائع « الكومون
سينس » الشهير ، واتزانهم ، كما يفهمه رجل من نوع « كيبليج » على
سبيل المثال (بصلفهم وغرورهم وجمود حسهم ودرع التقاليد التى
تربوا عليها) . ومن هذا اللقاء تولد مزاج الكاتب الذى عرفته فترة ما
بين الحربين وما بعدها باسم « أندريه موروا » .

ففى نهاية ١٩١٧ عندما كتب الضابط الشاب أميل هرزوج روايته
الأولى الشهيرة « صمت الكولونيل برامبل » - ثمرة هذا اللقاء - خشى
ناشروه أن يتعرف الضباط الإنجليز فى روايته على أنفسهم ، ويثيرون
المتاعب ، لو أنه نشرها باسمه الحقيقى ، ومن ثم فقد اختار الكاتب
لنفسه اسم أندريه موروا الذى اشتهر به بقية حياته .

أما ثالث التأثيرات الكبيرة فى حياة « أندريه موروا » المبكرة فهو
صداقته مع شارل دى بوس ، التى نشأت وعمقت فى الندوات التى
عرفت بـ « ندوات أو » عشريات بونتيني « كان أحد نقاد الأدب وأساتذة
النورمال قد دأب على دعوة جماعة من الكتاب والمثقفين من كل البلاد
ليقضوا نحو عشرة أيام كل سنة ، يبحثون المسائل الأدبية والأخلاقية

في جو دير قديم هو دير « بونتيني » . ودعى موروا إلى هذه الندوة أول مرة في ١٩٢٢ حيث عرف هناك أندريه جيد ، ومارتان دي جار من بين من عرفهم ، ولكنه ارتبط هناك على الأخص بصداقة عميقة مع شارل دي بوس !

« في هذا العالم الجديد ، كنت سعيداً ، لقد نشأت حتى الثامنة عشرة في مدرستي الثانوية الـ ١٠٠ ، بين الفلاسفة والشعراء . وكنت أخشى تهمة التعالم والتفرد ولو أنني أفدت من قراءاتي الجادة . ثم غرست في مصنع ، وفطمت عن ألعابي الأثيرة ، ولكنني عدت فوجدت في بونتيني » ما كنت أعتقد أنه الجو الحقيقي الذي كان على أن أحيا فيه . وقد دعيت إلى هناك بفضل كتابي « الكارلونييل برامبل » باعتباري كاتباً مسلياً وإن كان خفيفاً طائشاً ، ولكنهم وجدوا في بلزاكيا - مما أوجد رابطة بيني وبين « جيد » - كما وجدوني أعرف تولستوى عن ظهر قلب . أما « دي بوس » فقد كانت تنفره نغمة كتابي الأول الذي كان يراه خفيفاً ، كما كان ينفره أنني تلميذ « ألان » الذي كان لا يحب مؤلفاته ولا مذهبه . ولذلك لم يكن يثق بي ، في أول الأمر .

لكنه بعد ذلك أحبه ، وعمقت معرفته به ، وتوثقت بينهما عرى صداقة متينة . وكان دي بوس قارئاً لا تنتهي قراءاته ، هائل الثقافة ، على دراية واسعة وحميمة بالموسيقى والفنون التشكيلية . « دفع بي في اتجاه العمق ، والتحليل المتقصى الدقيق للعواطف

والشاعر . لقد أبرأني - من سرف البساطة والوضوح والتبسيط -
عن طريق علاج يعتمد على التعزيد ، والبطء ، والغموض ، ووجدت
في ذلك راحة ورضى » .

وإذن فقد لعبت هذه التأثيرات الثلاث دورا حاسما في تشكيل
الكاتب الجديد في مطالع عشرينيات هذا القرن ، بتوازنها وتضادها ،
بورودها من منابع متباعدة ، وانصبابها في حياة هذا الكاتب ،
فأسهمت في صياغتها ، وانسجمت في تكوين قوام أدبه ، وقوام
شخصيته .



أما حياته الحميمة الشخصية - هل يمكن أن نتحدث عن كاتب ما
لم نلم بطرف من حياته الحميمة الشخصية ؟ - فقد كان لها ، من
ناحية أخرى ، أكبر الأثر في تكوين هذا الكاتب .

كان قد عرف ، قبيل الحرب العالمية الأولى ، في جنيف ، جانين
شيميكوفيتش . « كم من مرة حلمت بوجه كامل تتمزج فيه الرصانة
الساهمة لفتى يافع ، والرشاقة الهشة التي للمرأة ، وها هو ذا
أمامي ، وجه أحلامي ! »

وقد بدا له أن كل أساطير خياله ، كل المخلوقات المثالية التي عمرت
أحلامه تتجسد ، على نحو معجز في هذه الفتاة الباهرة الجمال ،
وبصوتها الدقيق المحكم ، المكتوم قليلا ، والشاعرية الحزينة في
حديثها .

وتزوجها في ٥ أكتوبر ١٩١٢ ، ولكن سرعان ما جاءت الحرب ففرقت بينهما ، أربع سنوات طويلا ، ثم جاء الموت ، وفقدتها في ربيع ١٩٢٤ . ومهما كانت من قسوة الضربة ، فقد تزوج مرة أخرى في سبتمبر ١٩٢٦ وبقيت معه زوجته ، أخلص وأوفى ما تكون لعمل زوجها ونوع حياته ، حتى آخر لحظة .

وقد ترك هذا الرأس مالى الصغير مصنع الصوف ، « حاول أن يعيش » ، كما كان يقول .

وتتابعت كتبه ، بعد النجاح العريض الذى حققه كتابه الأول ، « لا ملاك ولا حيوان » و « أربيل أو حياة شيلي » و « محاورات عن القيادة » ثم روايته « برنار كيسناى » ، وفى عام ١٩٢٨ روايته الذائعة الصيت « أجواء » .

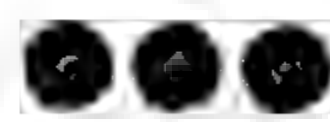
وظهرت « حلقة العائلة » فى ١٩٣٢ ، وهكذا حتى نهاية حياته كتب هذا الرجل الدعوب ، صاحب المصنع القديم ، أكثر من ٨٥ كتابا بين الروايات ، والقصص القصيرة ، و«ترجمات الحياة» ، الشهيرة ، والتاريخ ، والمقالات ، والمذكرات ، وكتب الأطفال ، وحاضر ، وعلم فى جامعات إنجلترا وأمريكا ، وانتخب فى ١٩٣٨ عضوا فى الأكاديمية الفرنسية ، وفى الحرب العالمية الثانية عمل فى الجبهة ، فى « قوميسارية الإعلام » وبعد هزيمة فرنسا ، لجأ إلى إنجلترا ثم إلى أمريكا ، ثم إلى شمال أفريقيا حيث شارك ثانية فى الحرب ، وكان من أول العائدين إلى فرنسا مع جيوش الحلفاء ، ولكنه شد رحاله مرة

أخرى إلى أمريكا في مهمة دبلوماسية قبل إنهاء الحرب ، وأخيرا عاد في ١٩٤٦ إلى باريس :

« افتح بابي ، وفي مكتبي ، أجد رفوف المكتبة التي ملأتها ، طوال أربعين عاما ، بالكتب التي انتقيتها على حب ، خاوية عن عروشها . ولم يجد الجستابو الرجل ، فأخذوا المكتبة . ولكن مقعدي ذا الجلد الأصفر مازال هناك .. أجلس إلى مائدتي .. كانت الأيدي الصديقة قد أعدت لي ورقا أبيض ، من نوع الورق الذي كنت أكتب عليه ، فيما مضى . فلنبدا العمل » .

العمل .. هذا رجل عمله وصناعته الكتابة ، إنه ليس كاتباً فقط ، بل هو « يعمل » كاتباً ، عقيدته ، ودينه العمل ، فليس هو « الفنان » الذي يتحرك بالإلهام ، بنزوات الخلق ، بحمى الإبداع - إن صح أن لمثل هذا « الفنان » وجود في الواقع - بل هو ما يزال وسيظل حتى آخر لحظة ، يبدأ عمل يومه في الثامنة صباحا بالضبط ، وحتى إجازته هي تلك الفترة من السنة التي يعمل فيها أكثر ، وأفضل ما يعمل ، حتى آخر لحظة ، عندما ترك قلمه نهائيا في أكتوبر ١٩٦٧ ، ظلت إرادة العمل تحركه ، في تصميم لا يحيد .

« إن معظم الرجال يقاتلون ظلالهم . أول واجب أن تكون إرادة . هذه هي الطريقة الوحيدة لأن تكون رجلا » .



فما هي قسّمات عمل هذا الكاتب الدعوب الذي أولعت به جماهير واسعة من القراء ، وعلى الأخص منهم عامة جماهير القراء ، خلال

فترة مضطربة ممزقة يزلزلها مولد عالم جديد لعنا مانزال تمخضنا
هزات ولادته ؟

أمن القسوة أن ننظر الآن إلى كل هذا العمل الضخم ، فلا نجد
فيه إلا عملا يوميا ، دوارا ، مستمرا وعاديا - مهما كان دقيقا ، محكم
الصناعة ، فيه ذوق رفيع ينم عن ثقافة رحبة ومقدرة لا شك فيها ،
وفيه لمعة الصقل المتقن أيضا ، هو في النهاية عمل كاتب أرضى
الكثيرين - الكثيرين جدا - من الناس ؟ وما العيب في عمل الصنّاع
المهرة القادرين والحرفيين البارعين الذين يقدمون للناس خدمات
يومية ؟ إن عامة الكتاب ينفقون حياتهم لإشباع حاجة حقيقية
موجودة عند عامة القراء ، أليس كذلك ؟ وهم يتعاملون جميعا في
سلعة « ثقافية » و« روحية » مطلوبة . ذلك كله عمل جدير بالتقدير
والشكران . إلا أن ذلك كله لا صلة له بأعمال الأساتذة الكبار ، ولا
صلة له أيضا بذلك الشيء السحري ، المجهول ، المقدس - نعم أقول
« المقدس » بالرغم من أي ابتذال قد يكون لحق بالكلمة - ذلك الشيء
الذي فيه كمال ما ، وتحقق ما ، ونهائية تنبع من العمل والإلهام معا ،
ذلك الشيء الذي نجده حقيقة ، في الأعمال الفنية .



إن تصور أندريه مورو لفن الرواية قد يساعدنا ، في ظني ، على
فهم فنه في الرواية . وأبرز رواياته وأشهرها ، بالطبع ، هي « أجواء »
و« حلقة العائلة » و« برنار - كيسناي » وآخرها « زهور سبتمبر » .

وفي دراسة له عن ديكنز يقول كاتبنا إن الرواية ، ببساطة جداً ، هي حكاية أحداث متخيلة ، وإننا نحتاج إلى مثل هذه الحكايات لأن حياتنا الواقعية تجري في عالم مضطرب لا نظام فيه ، بينما نحن نتوق إلى عالم يخضع لقوانين الفكر ، عالم منظم فنحن لا نعرف عن طريق حواسنا إلا قوى غامضة ، وكائنات تموج بها عواطف مختلطة ، ولكننا نتطلب من الرواية عالماً ينجدنا ، نستطيع أن نجد فيه العاطفة دون أن نتعرض لعقابيلها ، ونجد فيه شخصيات مفهومة ، وقَدَرًا على مقياس الإنسان . وإذن فالرواية عنده يجب أن تحتوى عنصرين : صورة من الحياة قادرة على إقناعنا ، وبناء عقليا يجمع هذه الصور الطبيعية من الحياة في نطاق نظام إنساني .

وهي وجهة نظر .

أيمكن أن نجد في هذا التصور للرواية - بما فيه من تبسيطية - نمطا من الواقعية العقلية ، والمعقولة ؟ نعم . ولكن ما أبعد هذا التصور عما نعرفه من « واقعية » تولستوى ، أوديستوفسكى ، أو حتى ديكنز ، ودع عنك الآن مغامرات الرواية فيما بعد عصر الواقعية ، وكشوفاتها فيما وراء الواقعية ، وما وصلت إليه من أبعاد ، عمقا ورهافة على السواء .

أما الدافع الذي يعزو إليه موروا حاجتنا إلى « مثل هذه الحكايات » فلا جدال في صحته ، ولا جدال أيضا - فيما أظن - في قصر بابه وقصور مداه . نحن نحتاج إلى الرواية لأننا نحتاج - من

بين الكثير مما تمضنا الحاجة إليه - إلى نمط من النظام مفروض على عالم "نحس فوضاه ، وانفلاته من منطق عميق محكم مَرَضٍ ، لكننا نحتاج إلى الرواية أيضا لأن شوقا ملحا إلى الحقيقة وإلى المعرفة يؤرقنا ، لأن هناك فينا أيضا رغبة محرقة إلى نوع من العدالة الكونية نفتقده ، ولأننا بعد ذلك كله تمتد أيادينا المتهللة لتضم يد الناس جميعا - إخوة وزملاء ، غرباء وأعداء في وقت معا - في نزوع لا يغلب نحو التواصل-والحميمية .

ولست أشك أن موروا ، بثقافته العريضة وقراءاته التي وسعت حضارة العصر كان يعرف شيئا عن هذه البواعث العميقة لحاجتنا إلى فن الرواية - إلى الفن على الإطلاق - ولكن اختياره له دلالة . فهو قد اختار عنصرين فقط من عناصر كثيرة متشابكة تكاد تعيى الحصر : اختار عنصر الإقناع ، وعنصر النظام الإنساني . ثم نفى بعد ذلك من تصوره لفن الرواية كل العناصر الأخرى . هذا الاختيار ينم عن الرجل ، بعقلانيته ، واتزانه ، وحبه للنظام ، وانصياعه للتقاليد ، ووضوح حدود الصورة التي يضعها للعالم أمام عينيه .

وفي روايات موروا نجد مصداق هذا التصور ، قاطعا ، يفرض نفسه ؛ فالحبكة عنده ، مثلا ، تعكس من البداية مسارا مرسوما ، متوقعا ، وفق « نظام إنساني » . فلا القدر هنا يضرب ضرباته الفاجعة التي لا براء منها ، ولا الأحداث ولا المشاعر تنعرج في متاهة ما ، حتى تستعصى على العلاج . بل تمضى الأمور تخطط طريقها الذي

أمن لها ، من قبل ، تمهيداً ، وما من حدث من أحداث القلب إلا وله سببه ، إلا ويؤتى أثره الذى ينتظره منه المنطق ، العالم هنا حقاً خاضع لقوانين الفكر - فكر الكاتب - على عكس معظم الروائيين المعاصرين الذين يخضع الفكر عندهم لفوضى العالم ، ويعنوا لإرادته .

وإذا كانت أحداث العالم والقلب عند موروا تجرى فى هذا المسار المحكوم ، فإنه يدع رومانسيته القديمة ، وأحلام صباه ، تنبثق وتزدهر ، بكل براءتها ونصاعتها عند خلقه للشخصيات . ومعظم شخصياته الرئيسية تسعى إلى حب كامل تغذوه ذكريات الطفولة وأشباح الأساطير التى تراود مطالع الحياة فى بكرة الشباب - ذلك أيضاً شأن الصبى الذى كانه موروا - وهذه المواجهة بين الواقع وأحلام الصبى هى المواجهة التى عرفها موروا . ولعلها المواجهة التى دفعته ، بعد كل شيء ، إلى ذلك العمل الشاق الدعوب الطويل ، حتى يجد فيه نوعاً من الفرار إلى الأمام ، من الهرب بالهجوم

إن الخلف بين صخب الانتظار وحقيقة الأشياء الجامدة ، بين الوهم واللحم والدم ، هو الموضوع الرئيسى لروايات موروا ، ونجده أوضح ما يكون فى « أجواء » حيث يصطدم فيليب وإيزابيل بالواقع ، فى سعيهما نحو تحقيق الحلم .

أما « برناركيسناى » ، فهى صورة عالم العمل والعمال وأصحاب المصانع ، صورة واقعية ، صاخبة ، هادئة ، وقوية ، تكاد تكون

تسجيلية ، وهى بالطبع مستوحاة من مصنع الصوف الذى كان يملكه الكاتب ، وثيقة اجتماعية وقد أصبحت منذ الآن ، تاريخية .
وفى « حلقة العائلة » يصف موروا المجتمع الباريسى « فيما بين الحربين ، وصفا دقيقا ، بارعا ، حسن الملاحظة ، وصفا راقيا ، ممتازا ، متمدينا ، من زاويته الاجتماعية والفكرية المعينة .

وموروا على مقدرة لا تمارى فى فن الحكاية ، فهو فعلا قصاص مشوق . وربما كان جانب القصاص ، صاحب الحكاية ، أقوى عنده بكثير من جانب الروائى ، صاحب الفن ، ونحن فى أيامنا هذه نجد قصاصين كثارا على قدر عظيم من الحذق والبراعة ، وإن كانوا يعوزهم جذوة الفن ، فى السينما ، وفى التليفزيون ، والرواية الشعبية والبوليسية ، وريبورتاجات الصحف ، ونجد الفنانين المتقدين بنفحة حارة فى ميادين الرواية الجديدة ، والارواية ، وتيار الوعى ، وإن كانوا يفتقدون التشويق القصصى والبراعة فى صنعة الحكاية . فما أندر الهبة التى تجمع بين الطرفين .

وربما كان بعض التشويق القصصى عند موروا يرجع إلى أن فى رواياته جانبا واضحا من حياة الكاتب وخبراته ، وهو يقول لنا ، صراحة « إن الشخصية الروائية ليست مصنوعة من شخصية الكاتب كلها ، بل من شذرات متفرقة ، محدودة فى الغالب ، من ذاته » . وفى موضع آخر يقول لنا إن « الأمانة هى أن نصوغ فكرة ما على مثال فكرتنا » . وإذن فإن شخصيات موروا الروائية هى فى

الواقع مراحل ، وانعكاسات ، واقتطاعات ، مدبرة بمهارة وحذق ، من شخصية موروا الحقيقية .

ولكن هناك مجالا واسعا يبرز فيه موروا ، إذ يطلق فيه العنان لخياله ، دون قيد ، هو مجال القصة « الفلسفية » التي تعتمد على عناصر الفانتازيا العلمية ، وهو هنا من أقرب الكتاب إلى ويلز ، وألدس هكسلي ، وسويفت أحيانا . وإن كان هذا النوع من الكتابة الروائية جديدا وأصيلاً في الأدب الفرنسي الحديث من بعد جول فيرن . ونذكر من هذا القبيل قصته « وازن الأرواح » وقد ترجمت فعلا إلى العربية في الأربعينيات ، ومنها أيضا « آلة قراءة الأفكار » وفيها سخرية وتحذير من أخطار يتوهمها الكاتب من علم النفس التحليلي ، حيث نجد آلة تسجل ما تجمجم به النفس فتترجمه إلى حديث واضح ، في النور ، والنفس بالطبع تحدث المرء بالسوء ، وإذن فتكاد الأسرة الهادئة أن تتحطم - على صخرة الحقيقة - إذ يعرف كل من الزوجين أخفى أفكار زميل حياته ، وأسراره الدفينة ، مهما كانت تفاهتها .

ولموروا « فلسفته » . وهي فلسفة التبسيط ، والتسوية ، والتعقل ، فلسفة الطبقة الوسطى المرتاحة (في عالم لا يمكن أن تكون فيه راحة) ، فلسفة الارتكان إلى نظام ، وتسليم الزمام إلى قيادة ، والحفاظ على تقاليد خبرة مع تعديلات بالطبع تتمشي مع ضمان « العدالة الاجتماعية » بقدر ما تسمح به الظروف ، بقدر ما يتاح في نطاق مجتمع مهدد مهتز بلا شك وإن كان ، في ظن كاتبنا ، سليم

القاعدة ، راسخ الأساس ، مجتمع الحضارة الغربية البورجوازية حتى قبيل الخمسينات .

وهذه الفلسفة الاجتماعية كان لابد لها أن ترتبط بفلسفة ميتافيزيقية عن الكون ، تجرى على نغمات مصاحبة . وموروا يقول إن الكون لا هو معاد ولا هو موال . الكون لا يبغى شقاءنا ولا يعد لنا مصيرا ما . والله هناك ، ولكن الآلهة قد قامت ، والأولمبيين لا يدبرون هلاك إنسان فان ، ولا نجاته. وما يهمنا الآن. في هذا أن شخصيات موروا الروائية في صميمها شخصيات بورجوازية ، تعيش في هذا العالم الذى لأقدار فيه ، ولعلها تحس بغموض أن هناك أسوارا من السر تحقق بهذا العالم وتحاصره ، لكنها تحرص كل الحرص على أن تبتعد عن مناطق الخطر ، فهي تعرف أن المكاشفة ، والمعرفة ، ومحاولة اقتحام الحقيقة ، تهددها بالهلاك ، فتتشبث بمواقع أقدامها ، في عالمها الآمن الذى تحرسه قوات الشرطة وتضمنه خزائن البنوك ، وتتحامى عن مواطن الزلق نحو الحقيقة . ولهذه الشخصيات نمطها من السعادة الوجلة الحذرة التى تؤثرها على معاناة المغامرة واللام الكشف . هى شخصيات بها انعكاس أمين لطفولة الكاتب وصباه : الأب المتحوط والأم الكتوم العاقلة ، والأعمام العاكفون على العمل والتدبير ، والقريبات اللاتى يعرفن كيف تكون مراعاة الأصول وآداب المائدة .

الوعى عند هؤلاء الناس يمثل خطر الموت . حقا - لذلك فإن علم

النفس التحليلى عند الكاتب يشكل تهديدا حقيقيا ، أليس يمزق الأقنعة ، ويغوص بأصابع معرأة حتى العظم فى لحم الحقيقة الغائرة ؟ أليس ذلك ، أيضا ، من أعظم فضائل العمل الفنى الحق ؟ ونحن نجد موروا يفصح صراحة عن ذات نفسه ، عن مخاوفه ، على لسان أحد أبطاله :

« يبدو لى أن معظم ألامنا ، معظم ألامنا المعنوية بالطبع ، تتأتى من أن لدينا كلمات نصفها بها .. نحن بذلك نجسمها ونعطيها جسدا ، بل نعطيها جسدا ليس لها . لأن كلمات الناس لا تتسابق أبداً مع ألامنا التى تظل ، وحدها ، نمطا جديدا ، دائما ، ومتميزا .. ثم إن الكلمات تبقى على ألام غابرة قد مضت ، وتطيل أمدها .. إن الطبيعة الحيوانية من شأنها أن تنسى . إنها تنسى .. » .

وإذن فالوعى غير مطلوب . ومن الخير ، حتى نحفظ بسعادة هشة ، حذرة . أن نغمض العينين ، وأن نصمت ، لأن الكلمة عادة خطيرة .

وهذه بوضوح ، فلسفة البورجوازى « الذى يعيش فى عالم المواضعات الاجتماعية ، عالم التسليم ، والقبول ، والأمن المحروس بعناية ، والبعد بالنفس عن احتدام الأهواء المشبوبة ، والتحرز من المغامرة ، خشية من الضياع .

ومع ذلك فليس موروا ، بطبيعة الحال ، هو البورجوازى ، الأصم المغلق على ذاته ، إنه يسمع دمدمة الزلزال ، وله من رهافة

الحس ما يتيح له أن يشعر بهبوب العاصفة . ولذلك فإن كثيرا من شخصياته تحتفظ ، في دخيلتها ، بكنز صغير من الماضي : أحلام الصبى ، أو انبثاق الحب الأولى ، أو روعة الانبهار أمام جمال ما في الكون . ولكنها لا تجرؤ على أن تزيد . في روايته « حلقة العائلة » نجد أن برنار شميت يشرح لدينيز هاربان فكرة تمثيلية ميتافيزيقية خطرت له ، الممثلون فيها يتخذون شكل الدمى ويلعبون أدوارا يفرضها عليهم صاحب الخيوط : العاشق ، والطموح ، والغنى ، والفقر ، وهكذا . ولكن إحدى الدمى تتحرر ، وتشرح للدمى الأخرى كيف تتحرر . وهنا يفقد السيد سيطرته على دماه ، وتفهم الدمى اللعبة ، وتتمرد . « — وكيف ينتهى ذلك كله ؟

— لست أدري بعد ، أعتقد أن صاحب الدمى سوف ينتصر ، إذ يحطم الدمية المتمردة . ذلك أن الخيوط موجودة بعد كل شيء .. لست أدري أهنالك أبلغ من تلك إدانة للفهم ، والثورة ؟ كلنا نسلم بأن الخيوط موجودة ، صحيح ، وأن القوانين التى تحكم العالم صارمة . ولكن كرامة الإنسان كلها فى الميزان . وإذا كانت هناك محاولة لتصوير الحرية بأنها معرفة الضرورة فهى محاولة كريمة ، مهما كان القول فيها . والأمر بعد ذلك أنه لابد من الاعتراف بقدسية النزوع نحو الحرية ، لابد من اقتحام أسوار الضرورة ، فلعل تلك هى كرامة الإنسان الوحيدة .

أما فن الرواية عند موروا فهو أولا وقبل كل شيء أداة لإخضاع ما

يراه في العالم من فوزى « لقوانين الفكر » - قوانين الفكر
البورجوازي ، ومهما سلمنا بما قد يكون في هذا الفكر من ذوق ،
واتزان ، وتدبير ، ومراعاة للأصول ، فهو فكر عالم قد مضى .
وموروا ، بطبيعة تصوره للرواية ، يرفض الرواية التي تضع حلولاً
لمشكلة ما ، ويدين الرواية التي تدعو لقضية ، مهما كانت الدعوة
خفية :

« لست أعتقد أن رواية ما عليها أن تبرهن على شيء ما . فالعمل
الفنى ليس جدلاً ، ولا برهاناً . وخصيسته ، بالعكس ، هى أن يبعث
على الإقناع ، بمجرد التأمل . إنه هناك ، هذا كل شيء .. »
ومع ذلك فإن الروائى موروا معلم أخلاقى ، بالرغم منه ربما ، وفى
كل رواياته مساحة تعليمية خلقية فيها كياسة ، ورهافة ، واستخفاء ،
ولكنها هناك .



كان موروا يحلم بأن يكون بلزاك هذا العصر ، أن تكون له
« كوميدياه الإنسانية ولم يكن يعوزه طول النفس فهل علينا أن نسلم
بأن حرارة أنفاس بلزاك كانت تنقصه ؟ لقد استعاض عن ذلك كله
بمجموعة من أبرز كتب السيرة ، أو تراجم الحياة ، هى فى ظنى آثاره
البارزة التى ينفرد بها ، ومجال موهبته ومقدرته الحقيقية ، إذ أتاحت
له أن يبدو فى إطاره الأصيل ، المؤرخ الروائى معا ، فهنا ينفسح
الميدان أمام دقة البحث ، والصبر عليه ، وتقصى الحقائق ، مع

سلاسة الخيال الذى يبعث دم الحياة فى الوقائع الجافة ، ومرونة الأسلوب الذى يطوع جمود التاريخ ، والسعى نحو إرساء الحقيقة الداخلية للشخصية التى يترجم لها ، والكشف عن الشاعرية الكامنة فى حياتها ، والتزام الواقع المشهود به ، وتحرى النص المحقق والمعرفة التى لا تقبل النزاع .

ولكن موروا يسلم بأن فن السيرة الروائية أدنى مرتبة من فن الرواية :

« فى السيرة لا تحيا الكائنات إلا بالقدر الذى رآه فيها الآخرون ، وسجلوا ما رأوه .. فلو أننا افقدنا أحد التفاصيل ، أو مربنا عمل ما دون أن يلحظه أحد ، أو ظلت قسمة عميقة من قسّمات الشخصية مجهولة من صاحبها نفسه أو من الشهود لأفلت منا الكائن الحقيقى .. ومع ذلك فنحن نعرف أنه يوجد ، لأننا نحن نوجد . ولكن زاوية النظر الصحفية تعوزنا . وفى هذه الاستحالة فى التوفيق بين الحياة الداخلية والحياة الظاهرة تكمن دونية فن السيرة عن فن الرواية .. هناك فى كل حياة صحراوات .. » ..

ومع ذلك فقد بلغ فن موروا فى السيرة الروائية شأوا لم يطاوله فيه غيره . وقد كتب سيرة شيلى ، ودزرائيلى ، وبيرون ، وتورجنيف ، وفولتير ، وإدوارد السابع ، وشاتوبيريان ، ومارسل بروسست ، وجورج ساند ، وفيكتر هيجو ، والثلاثة الديماسيين . ولعله هنا ، حقق حلمه بأن يكتب كوميديا إنسانية شاملة عريضة تمتد من آخر القرن الثامن

عشر حتى أوائل القرن العشرين ، لوحة تاريخية الأرجاء ، نفث فيها أنفاس الحياة وجعلها تتدفق بالحرارة .

وأجمل ، وأروع السير التي كتبها موروا تتصل على نحو ما بجوانب في شخصية الكاتب نفسه . وهو في ذلك يرى أن « السيرة ، باعتبارها أداة للتعبير ، هي السيرة التي يختار الكاتب موضوعها حتى يلبي حاجة خفية في طبيعته نفسها .. هي السيرة الذاتية المستترة بقناع السيرة التاريخية » .

وقد عرفنا كيف كان لأحلام موروا في صباه من أثر على رواياته ، فلنستمع إليه يكتب عن شيلي :

« كان بحاجة حتى يكون سعيداً أن يجسم ، في وجه جميل واحد ، كل القوى الخفية الخيرة التي كان يراها مشتتة في الكون ، كان الحب عنده إيمانا مطلقا ، مزيجا رائعا دقيقا وكاملا من الحسى والعقل معا .. كان يحتفظ دائما ، فيما وراء حسيته ، بصورة الجمال العضوى المتحد بالجمال المعنوى بأسطورة امرأة فاتنة ومقهورة سوف يكون هو فارسها ومنقذها . أسطورة ظلت في أعماق كل مشاعر الحب التي أحس بها ... » .

فإذا كان ذلك صحيحا عن شيلي ، فإنه أيضا صحيح عن موروا ..

وهو ما نجده في كثير من مواضع السيرة التي كتبها عن دزرائيلي ، وبخاصة اكتشافه ، لأول مرة ، في المدرسة أنه يختلف عن بقية زملائه

من المسيحيين ، ونزوعه الدائم إلى العمل ، وإلى التفوق ، والبروز في الميادين التي يبرز فيها الرجال .
ويتميز فن موروا في السيرة الروائية لا بدقة الخيال السيكلوجي المعتمد على الوثائق فحسب ، ولا ببراعة تتبع التطور الداخلى الذى يرسمه الكاتب ، دون أن يحيد لحظة واحدة عن الواقع فحسب ، بل يتميز أساسا بأن موروا يقع ببصيرة صادقة ، على النقطة الرئيسية التى ينسج حولها سيرة أبطاله . وهو إذ يجد هذه « التيمة » الموسيقية الأساسية يضع لها إيقاعات متوازية ، دقيقة ، تجعل من كتبه فى هذا الميدان أعمالا لها شاعريتها الخاصة . مثال ذلك أن النغمة الرئيسية فى سيرة شيلي ، هى الماء . شيلي الطفل يحلم ، فى « ايتون » على ضفاف نهر ، وفى صباه يسير قوارب الورق الرمزية فى مياه نهر آخر ، وتموت هارييت غرقا ، وأخيرا تمضى النغمة حتى ذروتها حين يغوص شيلي فى مياه نهر « السبيزا » فى إيطاليا . وهذه النغمات الرئيسية تتكرر فى كل سيرة يكتبها موروا : عند بيرون نغمة دون جوان ، عند دزرائيلي نغمة الأزهار ، ثم الأفكار ، عند بروسنت مرضه ، وعند جورج ساند بحثها عن المطلق ، فى الحب الإنسانى أول الأمر ، فى حب الشعب بعد ذلك ، وأخيرا فى حب أطفالها ، ثم فى حب الطبيعة ، وفى حب الله .



أما موروا مؤرخا فهو ، بفضل تمرسه بفن الرواية ، وفن السيرة التاريخية الروائية ، يعرف كيف يجلو الأسباب السيكلوجية التى

تكمّن وراء المواقف والقرارات السياسية ، ويعرف كيف يحدد معالم المسئولية في أفعال الرجال . ومن المنطقي عنده أن نجده لا يؤمن بما يعرف بالاحتمية التاريخية ، بل هو لا يؤمن بما يسمى بعلم التاريخ .. فالعلم عنده هو العلم الفيزيقي « الذي معياره التجربة ، والتاريخ بطبيعته يستعصى على التجربة . ومن ثم فالتاريخ لا يمكن أن يكون علما ، ولا الاقتصار بالكاد يمكن أن يكون علما . وهو موقف معروف ، والردود عليه معروفة ، والمهم هنا أنه ، مرة أخرى ، موقف ينسجم مع الفلسفة البورجوازية التقليدية التي يعتنقها موروا .



لعل الكتاب الذي أذاع به صيت موروا أكثر من أى كتاب آخر ، وقرأته الأعداد الغفيرة من الناس ، هو كتاب « فن الحياة » ، وفن الحياة عند موروا لا يخرج عما عرفناه حتى الآن من قسّمات صورته ، وصورة عالمه . فهو يشيد بالعمل ، وخوض معترك الحياة بل يرى أن إرادة العمل أشبه بإرادة الخلق والإبداع الفنى ، كلاهما يرمى إلى فرض نظام على فوضى العالم ، وهو يكن احتراماً للقيادة والرؤساء ، ويفصل كيف ينبغي أن يعالجوا القيادة ، وكيف ينبغي أن يعالج المرؤوسون معاملة رؤسائهم ، وهو يمجّد صرامة الواجب أداء العمل ، وأبطال كيبلنج يسحرونه ، وهو يدعو إلى الموضوعية ، والحياد ، والتعقل ، وقبول مقتضيات الحياة ، وهو يمقت التطرف ، والتعصب ، ويحب العشرة والألفة ، ويزن وجهات النظر المختلفة

بميزان التفهم والتقدير ويفتح صدره للحوار والتبادل . والأخلاق
التي يبشر بها هي أخلاق الولاء ، والوفاء ، وصدق العهد :
« إن ملكوت الله لا يمكن أن يكون إلا في قلب الأوفياء . لقد
حاولت ، طول حياتي ، وذلك بالغريزة أكثر مما هو بالاختيار المتعمد
المقصود ، أن أكون وفيا بالعهد ، وفياً لمن أحببت ، ولبلادي ، وفي
بعض الأحيان كان تناقض الوفاء يجعل الاختيار صعباً ، بل يكاد
يكون مستحيلاً . ولكنني بذلت أقصى ما أستطيع ، ولم يخل الأمر من
تمزق ، من تعثر ، ومن أخطاء » .
ثم هو بعد ذلك داعية إلى التفاؤل الرصين ، والثقة - على الرغم من
اعتناقه التشكك المنهجي العميق - وداعية إلى التسامح ، والبر ،
والأمل . ثم هو قد أنفق حياته يعلم الناس كيف يحبون الجمال ، فقد
كان يحبه . وأخيراً فإن فن الحب عند موروا فن رقيق ، ناعم ،
هادئ قائم على الفكر والحسية معا ، على الثقافة والصدقة معا ،
على الكياسة والذوق والتفهم ، لا الجموح ولا الهوى المضطرم .
هذه الرواقية العاقلة كلها .. أين مكانها في عالم اليوم ؟ لقد
استهوى ذلك كله ملايين من قراء الكتب المصقولة والمجلات
المصورة ، كما تستهويهم الإعلانات الملونة المتقنة الصنع ، ولكنني لا
أكاد أستطيع أن أمنع نفسي من أن أصف كل تلك الأخلاقية بالرخص
والزيف ، ولا أستطيع أن أجد - مهما حاولت - صلة بينها وبين
الحياة بكل عريها وخشونتها ووعورتها ، بكل ما فيها من دام وفاجع
واسود ، وكل ما فيها أيضاً من مجد خاص متقد . إن زوايا النظر

تختلف ، هذا صحيح ، ولكن من المستحيل أن نغمض العينين على تلك الصورة اللامعة الهائلة التي يرسمها لنا موروا . تلك صورة عالم وهمى ، ومقضى عليه ، وهو عالم عرف الوحشية أيضاً ، ومازال دخان حريقه يتصاعد في الهواء .



فلنستمع إلى موروا ، أخيراً ، يحدد لنا معالم فكره الميتافيزيقى : « لست مادياً ، ولا مثالياً بحتاً . فماذا أنا إذن ؟ إننى اقتصصر على أن ألاحظ الظواهر . فى البدء كان هناك عندى العقل ، الذى أتصل بالعالم الخارجى ، بوساطة جسم . ولكن الجسم نفسه لا يوجد إلا باعتباره صورة مدركة ، أى أن العقل هو الذى يشكله ، بحيث أننى ، فى التحليل الأخير ، لا أعتقد بثنائية فى الطبيعة . » . ولكن موروا لا يؤمن أيضاً بالاحتمية المادية ، وإن كان يسلم بمدى قوة القوانين التى تحكم العالم المادى . ومن ثم فهو فى النهاية يعتقد نوعاً من الشك المنهجى العقلانى ، حتى لا يقع فى أسر نظام مذهبى صارم .

« ليس فى عالم الأشياء أخلاق . الصاعقة والسرطان كانا يصيبان الأبرار والأشرار على السواء . والكون ليس موالياً للناس ولا معادياً لهم ، يبدو الكون لا مبالياً . من خلقه ؟ لماذا لا يكون فوضى مطلقة لا قانون فيها ؟ لماذا نحن على هذه القطرة من الوحل التى تدور فى الفراغ اللانهائى ؟ لا أدرى عن ذلك شيئاً ، وأعتقد أنه ما من أحد يدرى عنه شيئاً . » .

« ولكن الفضائل المسيحية تمس قلبي إذ أراها مجسمة متجسدة . والمسيحية ، التي تعاش ، هي أجمل الأخلاقيات . أما الأخلاقيات اللفظية فليست شيئا على الإطلاق » .

ذلك مناخ عقلي عاش فيه إلى جنب موروا كُتاب آخرون من أبرز كتاب العالم الذى مضى ، كتاب لهم ثقافتهم الواسعة ، ورهافة ذوقهم ، وموهبتهم التى لا شك فيها وأصولهم البورجوازية الثابتة ، من نوع ألدس هكسلى فى إنجلترا ، وأناتول فرانس ، وجورج ديهاميل فى فرنسا .

لقد كان موروا حريصا دائما على أن يفسح صدره للحوار ، أن يتفهم وجهات النظر الأخرى ، وأن يسلم بما فيها من حق . كان داعية الاعتدال والتسامح ، والصفاء ، والتعقل ، أليس من الحق أيضا أنه جعل من تلك الدعوة نفسها سجنا ، ضيق الحدود ، صارما ؟ إن فى هذا التمسك بأهداب الوسط إهدار لقيمة سامية فى الإنسان ، هى القيمة التى تصنع مجده وتصنع شهادته ، وتشتعل أبداً على القمم العالية فى حياته ، وإهدار أيضا لحقيقة لا يمكن أن نغض عنها العين ، إن الأغوار المظلمة التى تعج بقتامتها ومسوخها هناك ، ماثلة أبداً تحت مواطئ أقدامنا . إن الإنسان فى نهاية الأمر ، ليس وسطا من الأوساط ، ليس عنصرا محايدا ، بل هو ذروة وهاوية معا . ولعل ذلك هو الدرس الذى نتلقنه من تأمل حياة كتاب لهم قدرهم ولهم دورهم مثل أندريه موروا .

ميخائيل شولوخوف

المحمية والدون الهاديء

ميخائيل شولوخوف الملحمية والسدون الهادىء

على شاطئ بحيرة فى كازاخستان وصل الخير يوم ١٥ أكتوبر ١٩٦٥ إلى رجل قصير القامة ، ربعة ، باسم ، خشن اللهجة ، كان يعمل فى خيمة على البحيرة ، ومعه حقائب مليئة بالأوراق والمذكرات ، حملها معه أكثر من عشرين عاماً منذ كان فى الخطوط الأمامية للقتال فى الحرب العالمية الثانية ، ومازال يعود إليها طوال هذه السنين .

وفى هذه الخيمة كان الرجل يعمل ، صفحة بصفحة ، ببطء وعلى مهل ، فى الجزء الأول من كتابه الثالث الكبير ، وهو ، وإن كان فى الستين من عمره ، لم يكتب غير كتابين اثنين كبيرين ، وبضع قصص قصيرة .

وعندما سألوه عن أثر هذا الخبر فى مجرى حياته اليومية ، ابتسم ابتسامته الماكرة الشهيرة وقال لهم :

— من الصعب أن يخرجنى هذا عن عملى اليومى ، أنا أعمل ، وأستريح ، وأصطاد السمك ، وأشرب « الكوميس » (اللبن الرائب) الكازاخستانى . وبعد أن أعود من استوكهلم ، سوف أكمل الجزء الأول من كتابى ، أما الآن فأنا أعيش مع الناس ، فى وسط حياتهم : الفلاحون يعملون فى الأرض ، والرعاة يعدون أنفسهم للشتاء ، والناس يتناقشون ويتكلمون فى التغيرات الاقتصادية الجديدة .

كان راضياً وكان يومه يوماً سعيداً ، وقال لهم وهو يبتسم ، فقد اصطاد
يومها ، من مسافة طويلة ، وزتين بريتين .

— ضربتين من ضربات الحظ : الوز ، وجائزة نوبل !



لم يفز بهذه الجائزة قبله من مواطنيه إلا اثنان : إيفان بونين ، وقد كان
منفياً في باريس في عام ١٩٣٣ ، وبوريس باسترنك في ١٩٥٨ ، قبلها ثم
رفضها بعد أربعة أيام ، وثارت زوبعة ملأت الأسماع ضجيجاً ، ولم يفز بها
تولستوى ، وقال لهم الكاتب الشيخ « هذا يشعرني بالفخر » ، ثم بادر
بالتصحيح الضروري : « ولكن ليس بصفتي الفردية ، إن ما يغلب على
مشاعري الآن هو السعادة ، لأن الأدب السوفيتي ، وبلادنا ، قد فازا بهذه
الجائزة » ، ثم أنهى كلامه بتعليق سريع ، يثير المشكلة المعاصرة في فن
الرواية كله : « إن مشروعية هذا النوع من الروايات ، هذا النوع الذي
أكتبه ، قد تأكدت ، بالرغم من النقد الذي ينصب على الرواية كنوع أدبي ،
أعتقد أن الكتب الجيدة تعيش طويلاً ، وما يعيش لا يمكن رفضه دون
سبب » .



هل يمكن أن نعرف الكاتب ، نعرفه حقاً ، إلا من خلال كتاباته ؟ ومع ذلك
فإن هذه الكلمة لا تضع لنفسها إلا مهمة التقديم والتعريف ولا تريد إلا أن
تنقل بضع انطباعات وتقديرات ، في رحلتها مع كاتب من أعلام عصرنا ،

وعلاماته ، والطريق أمامها وعر ، وغير مخطط ، يشق مساره في مجاهل شاسعة كأنها سهول الاستبس الفسيحة الغنية التي عاش الكاتب فيها حياته ، على ضفاف نهر الدون -

وفي مجال التقديم والتعريف هل نملك إلا أن نسجل بيانات التوثيق البيوجرافية المألوفة في مثل هذا السياق ، قبل أن نحاول أن نتعرف على قسّمات الشخصية ، ومعالم الأسلوب ، وخصائص هذا الكيان السحري الغريب الذي يستعصى على كل استقصاء وتحديد ونسميه عادة « بالعمل الفني » ؟

ميخائيل شولوخوف ، ولد في ٢٤ مايو ١٩٠٥ ، في قرية صغيرة من قرى منطقة نهر الدون ، في الجنوب الشرقي من روسيا ، هي قرية كروجيلينو Kroujilino ، على غير مبعدة من بلدة ريفية من مراكز بلاد القوزاق ، بلدة فيشنسكايا Vyeshenskaya أعرق مراكز حوض الدون الأعلى .

« وفي مواجهة فيشنسكايا ينحني الدون كأنه قوس من أقواس القطار ، ويدور إلى اليمين دورة حادة ، وتقوم فيشنسكايا في وسط امتدادات رملية صفراء ، هي موقع أجرد لا بهجة فيه ، ولا تحيط به البساتين ، وفي الميدان كنيسة قديمة ، جرداء من طول مرور الزمن ، وينحدر الطرف البعيد من البلدة نحو بحيرة تطل عليها أجمة من أشجار الحور ، وتخرج من الميدان ستة شوارع متوازية مع الدون .

وفي البلدة ميدان صغير تتكاثر فيه النباتات الشوكية الذهبية اللون ،
وتقوم فيه كنيسة ثاشية بقبابها وسقوفها الخضراء التي يتواءم لونها مع
خضرة أشجار الحور .

وإلى شمال البلدة تمتد متاهات الرمال الزعفرانية ، وبضع أشجار من
الصنوبر القمى ، وشعاب من النهر وردية الماء من الصلصال الأحمر ،
وهنا وهناك ، في البرية الرملية الواسعة ، واحات نادرة من القرى ، وأرض
المرعى ، ودغلة من الصفصاف الصديء .

في هذه القرية ولد وعاش الكاتب طول حياته ، وفي هذه المنطقة تعيش
 وتموت شخصيات رواياته ! وعلى تقيض الحياة العنيفة القاجعة التي
يعيشها أبطاله ، قضى شولوخوف حياة تملو من الأحداث الدرامية
الصاخبة ، أما أبوه الكسندر شولوخوف فقد قال الكاتب إنه زرع القمح في
أرض اشتراها لنفسه ، وعمل موظفاً وبيعاً في دكان تجارى فردى ، وتاجر
في البهائم ، وكان يدير العمل في طاحون دقيق ، أما أمه أناستسيا
تشيرنيكوفافقد كانت من عائلة من عائلات رقيق الأرض القدامى ، من
قوازيق الدون ، ولم تتعلم الكتابة والقراءة إلا لكي تكتب خطابات لابنها
عندما سافر لمدرسته في موسكو في ١٩٢٢ ، وماتت في ١٩٤٢ ، في غارة من
غارات الألمان على فيشنسكايا ، بينما كان ابنها في الميدان .

وعندما قامت الثورة الروسية كان ميخائيل الكسندروفيتش شولوخوف
صبياً في الثانية عشرة من عمره ، مازال في المدرسة الثانوية ، وعندما نشبت

الحرب الأهلية الدامية على الدون ، بين الحرس الأحمر وفرسان الدون البيض ، ترك الصبي مدرسته والتحق بفصيلة من « فصائل التموين » وهي جماعات مسلحة كانت تدافع عن الثورة ضد ملاك الأرض وعصابات المتمردين :

« ومنذ ١٩٢٠ عملت وطوقت بأراضي الدون وكنت موظفاً في التموين ، وطاردت عصابات المتمردين في الدون حتى ١٩٢٢ ، وكانت العصابات تطاردنا . »

وفي نهاية ١٩٢٢ وصل شولوخوف إلى موسكو ، واشتغل عتالاً في المراكب ، وعاملاً وكاتب حسابات وانضم إلى القوات المحاربة مدافعاً عن الثورة ، وأكمل دراسته ، وبدأ يكتب ، وظهرت قصته القصيرة الأولى في ١٩٢٤ ، كان قد تزوج في ١٩١٩ بماريا بتروفنا جروموسلافيسكايا - وله الآن بنتان ، وولدان ، ثم غادر شولوخوف موسكو في ١٩٢٥ ، وعاد إلى فيشنسكايا حيث بدأ كتابة ملحمة الكبيرة « الدون الهاديء » - واستمر يكتبها طيلة خمسة عشر عاماً . في ١٩١٦ ظهرت مجموعة قصصه الأولى والوحيدة « حكايات على نهر الدون » . وفي ١٩٢٨ نشرت مجلة « أكتوبر » في موسكو أول جزء من « الدون الهاديء » ، وترجم الكتاب في ١٩٣٠ ، ونشر في عدة لغات أوروبية ، واحتل شولوخوف مكانه في مقدمة كتاب العصر البارزين . سافر في ١٩٣٤ ، بعد ظهور كتابه بالانجليزية في لندن ونيويورك ، في رحلته الأولى خارج بلاده إلى السويد والدانمرك وانجلترا وفرنسا . ولم يظهر الجزء الأخير من الدون إلا في ١٩٤٠ ، لكنه كان قد كتب

في ١٩٣٠ الجزء الأول من كتابه الثاني الكبير « حراث الأرض البكر » ،
وأكمل الكتاب في ١٩٥٩ - فهو كاتب لا يتعجله شيء ، وفي ١٩٥٧ كتب
روايته القصيرة الشهيرة « مصير إنسان »

وفي يوليو ١٩٤١ انضم شولوخوف إلى الجيش برتبة « قوميسار فرقة
وعمل مراسلاً حربياً طوال ستين أربعة في جبهات القتال المختلفة ، كانت
قنابل الألمان قد قصفت بيته في فيشننسكايا ، وقتلت أمه ، ونجت أسرته بعد
أن أجليت إلى منطقة ستالينجراد ، وكان الألمان قد احتلوا البلدة ، ونهبوا
البيت وأحرقوا مخطوطات الكاتب وجدران البيت .

وبعد الحرب سافر الكاتب إلى أوروبا مرات كثيرة ، وصحب خروشوف في
رحلته إلى نيويورك ، فقد كانا صديقين ، لكنه ظل وفياً لبلدته الصغيرة التي
أقام فيها طول حياته .

والرجل - بعد ذلك - كاتب بارز من كتاب المقالة الدعائية والاجتماعية ،
سواء في خلال الحرب أو بعدها ، وقد لقيت مقالاته ودراساته في أثناء الحرب
نجاحاً ضخماً ، ونشرت على أوسع نطاق ، وهو ، في خلال ذلك كله ، رجل
سياسة نشط ، انتخب عدة مرات نائباً في مجلس السوفييت الأعلى ، ومن
المعروف أنه عضو في الحزب الشيوعي منذ ١٩٣٢ ، وأنه من أعضاء حركة
السلام العالمية ومن كبار دعاة ، وأنه عضو بالأكاديمية السوفيتية ،
وعضو بارز من قادة اتحاد الكتاب في الاتحاد السوفيت ، ومن المعروف
أيضاً أنه فاز بجائزة ستالين ثم بجائزة لينين عن كتابيه « الدون الهاديء » ،
ثم « حراث الأرض البكر » ، وقد اشترك وتكلم بالطبع في مؤتمرات الكتاب

السوفيتي ، واتخذ مواقف سياسية واضحة ، بل قاطعة أحياناً ، وقصة خطابه الذي كتبه إلى ستالين ، في ١٩٣٣ « يطالب بالتحقيق مع الذين كانوا وراء الجرائم أثناء عملية تجميع المزارع في منطقة الدون » قصة مشهورة ، ومع ذلك فقد ظل الخطاب في الأرشيف ، ولم يعرف أحد عنه شيئاً حتى تكلم خروشوف بعد ثلاثين عاماً .

هل نحتاج بعد ذلك أن نسوق إحصاء عن ٣٥ مليون نسخة طبعت من رواياته في الاتحاد السوفيتي ، وعن ٧٣ لغة ترجمت إليها كتبه ، وعن ٦٠٠ مرة طبعت فيها ؟

هل بقي لنا إلا أن نتذكر أنه يهوى صيد السمك ، منذ الطفولة ، ويقضي ساعات طويلة بلا حراك - كشأن الصيادين - ومعه الشص والبوصة على الدون ، وأنه يصطاد البط البري في سهوب شمال كازاخستان ، وأنه يشرب - كما يشرب الروس - يشرب حقاً

وبعد ذلك ، فهل عرفنا من الكاتب والرجل إلا ملامح الوجه ؟ ليس أمامنا إلا أن نأخذ معاً في رحلة عبر عالمه ، وهو قبل كل شيء عالم « الدون » الفسيح ، ولكني لا أعنى الناحية الجغرافية فقط - نحاول أن نستشف فيها قسما ت الرجل والإنسان والكاتب .

« الدون الهاديء » كتاب ضخم في أربعة أجزاء كبار ، يقع في نحو ثلاثة آلاف صفحة . ولكنه كتاب ضخم قبل كل شيء لأنه لوحة عريضة هائلة جياشة بالأحداث والشخصيات ، والقصة تتساق ، على نحو فيه كل البراعة وفيه كل الصدق ، مع الأرض التي تدور

عليها . القصة - مثل سهوب الاستبس التي يشقها النهر - عالم
مترامى الأرجاء ، شاسع ، تهب فيه العواصف ويتفرق النسيم ،
تغطيه الثلوج ويحرقه الصهد والحر ، ترتفع فيه الآكام وتغور
الوهاد ، يتكاثف فيه الزرع وتستأسد الأدغال والآجام ، وتمتد
البرارى الموحشة ، والدون فى وسط ذلك كله ينساب جليلاً وهادئاً ،
صخاباً وجياشاً ، متدفقاً مدوماً أو مستنفد القوى ضحضاح .

« أبانا « الدون » الهادىء المجيد ، أبانا وحارسنا الدون ، مبارك
اسمك .

طيب أنت ، وقد طار لك صيت بعيد .
لكنك كنت تنساب سريعاً ، أيها الدون ،
سريعاً وطاهر المياه ، أما الآن فما أنت تنساب موحلاً يثقلك الطين»
عندئذ تكلم الدون الهادىء المجيد :
«كيف لا أنساب مثقلاً بالطين ، وقد طارت ، بعيداً ، نسورى
البواسل ..

نسورى - قوزاق الدون .. »

نغمات من أغنية قوزاقية قديمة ، تتردد فى هذا العالم الشاسع
الذى يبتعثه لنا الكاتب ، ويعرف كيف يبتعثه ، فى مجراه الدرامى
الذى يهضب بحيوية لا ينال منها وهن .

والقصة - أو الملحمة إذا شئت ، فلا شك أن خصائص الملحمة

متوافرة هنا ، مهما قال النقد الأكاديمي - هي قصة شعب القوزاق على فترة من الزمن تطول خلال سنوات عشر من ١٩١٢ إلى ١٩٢٣ .
فهي أولاً حكاية وديعة حلوة عن حياة قرية تتاراسكى القريبة من فيشنسكايا ، أهلها وهمومهم وأفراحهم وعملهم ولهوهم ، ألامهم ومحباتهم وصراعاتهم ، أغانيهم وشربهم وثرثرتهم وكدهم ورغباتهم ونزواتهم ، تتلاقى كلها وتتشابك وتنفصل ، تتساقق وتندمج وتتباعد ، ثم تأتى الحرب - والقوزاق جنس محارب - وتمتد جبهات القتال ، وتحفر الخنادق ، وتشن هجمات الفرسان ، وهناك الموت وبشاعة المعاناة ، وضربات الصلب البارد المرهف السنان ، وانفجارات الرصاص الأعمى ورعد القنابل وفرقة المدافع ، ثم فاجعة الانهيار ، والثورة ، والتقهقر ، والحرب الأهلية ، وجبهات القتال المتشابكة المتعقدة ، وهدير جموع حاشدة من الناس تتدفق كأنها عناصر الطبيعة الأولية نفسها ، التمرد والعودة لتلبية نداء الأرض ، والانطلاق تحت ضغوط قوى عنيفة ، وفي وجه قوى عنيفة ، هدير عالم بأكمله يتهاوى ويتحطم ، وعالم غنى جديد ينبثق من تحت الركام ، بعزم جديد لا غلاب له ، كالميلاد نفسه .

هي قصة شعب بأكمله ، بجموعه الحاشدة ، في قبضة مخاض مزلزل ، في لحظة حاسمة من لحظات تاريخه الحافل المزدحم .
والقصة تتدفق ، كالنهر في وسط أراضيه ، عريضة الأرجاء ، بحرية واسعة ، دون التزام بحبكة ضيقة ، دون أن تنحصر في جدران

بناء محكم ، تضم مصائر الناس التي تجرى في مسارها المتقلب ، بين
حشود لا حصر لها من الشخصيات ، تغص بالتجمعات الضخمة
والتحركات البعيدة الأطراف ، تزدحم بالمؤتمرات والاجتماعات ،
وتفسح الميدان للمناورات الشاسعة وتشكيلات الفصائل والفرق
والجيوش ، وتدوى بضجيج المعارك واصطدامات الصلب والحديد
وأجسام الناس ، ولكنها أيضاً تفيض برقة مرهفة وشعر نادر ، ولكنها
أيضاً قصة تعذيبها أشواق الناس ورغبات قلوبهم الدفينة ومضض
الحنين الحسى ، ولكنها أيضاً قصة الحيوية الفياضة التي تقبض
بملاء يديها على لحم المتعة بكل ألوانها ، الجنس والخمر ونشوة القتال
وثل القوة والمجد ، ولكنها أيضاً قصة الخيانات والبطولات
والمؤامرات ، قصة الوحشية والموت والحب والعمل ومسرات البيت
الهادئة الساذجة العميقة وأشواق الأرض ووفائها ، قصة اصطخاب
العناصر وهدوئها - كلها مرسومة بيد صناع حاذقة ، بضربات موجزة
وصادقة الإيماء ، بعنف مباشر قاطع ، ليس فيه تزيد مهما كان عرض
اللوحة الشاسعة .

وتتركز القصة حول بؤرة مشعة حارة تتشعب بعضها أشعة لا
عداد لها : هذه البؤرة الكثيفة بالمادة ، المتوهجة بالسخونة هي حياة
جريجورى ميلخوف ، وعلاقاته بحبيبته أكسينيا وزوجته ناتاليا ،
وأبيه بانتيلي العجوز ، وأمه إيلينشيا ، وولده وبنته ، وأخيه وأخته
وزوجة أخيه ، وجيرانه ، وأصدقائه ، وأعدائه ، وزملائه ، في الحرب

والعمل والتمرد ، وارتفاع نجم حياته من الأرض ، إلى الحرب ، إلى
المجد ، والتحقق بالحب وإنجاب الولد ، ثم ترده وسقوطه وفاجعته
وانهيائه إلى أن يصبح طريداً محطماً ، قد فقد كل شيء ، لم يبق له إلا
ولده الصغير ، وحسه الخلقى المعذب بالإثم والضياع ، لكن هذه
البؤرة التي تضطرم بكل حيوية إنسان كثيف المادة ، هي في نفس
الوقت من نسيج مادة أعرض ، وأغنى ، لحمتها وسداها لا يمكن أن
تنفصم عن نبض التغيرات الاجتماعية العريضة ، وعن نبض العناصر
الطبيعية التي تحيط بكل شيء - كما ينبغي لها أن تحيط بكل شيء
دون أن تكف لحظة واحدة .

يستحيل أن نتبع هنا خطوط هذه الملحمة ، بالحكاية أو
بالوصف ، ثم ما جدوى أن نرعى هنا بالثر السردى البارد أحداث
ملحمة كاملة غنية كثيفة ؟ إن أى تلخيص لأحداث عمل فنى شيء لا
غناء فيه .. هذه قصة لا يكاد يفلت من إطارها العريض شيء من
أحداث الحياة والموت : كلها هناك ، كل شيء بين الميلاد والموت ، كل
شيء في أقدار الأفراد ومصائر الجموع .. يكفينا إذن أن نحاول تلمس
القسمات والملامح وعلامات الطريق في هذا العالم الفسيح .

إن مصائر الأبطال أو الشخصيات الرئيسية في هذه الملحمة تظل
دائماً في مركز الاهتمام ، بقدرة فنية لا شك فيها : جريجورى
ميليخوف وأسرته وعلاقاته جميعاً ، وفي نفس الوقت تبرز وتختفى
صور حية غنية تبتعث لنا حياة ، وموت عشرات من الأشخاص ، لكل

منهم حياته المتميزة ، ولا يتراخى اهتمام الكاتب لحظة واحدة بأرضية الرواية الاجتماعية والطبيعية ، بكل أبعادها .

* * * *

فاز هذا الكاتب بجائزة نوبل الحادية والستين للأدب « من أجل الحيوية والنزاهة الفنية اللتين عبر بهما عن مرحلة تاريخية من حياة الشعب الروسى » .

لعل النزاهة أو الأمانة الفنية ، هى أبرز خصائص عمل هذه الرجل ، وهنا لابد أن تثار مسألة الواقعية ، والواقعية الاشتراكية ، وهذه قصة ، وحدها ، فى النقد ، طويلة ، مسألة الواقعية هذه لها قصتها فى النقد التى لا نهاية لها . وليس يعنينا الآن فى شىء أن ندخل فى تفاصيل هذه الحكاية النقدية المعقدة وليس ذاك من شأننا ، يكفينا أن نتحدث - بلا حاجة إلى فقه النقد - عن سمات نراها ونحسها فى عمل هذا الكاتب . ونحن لا ننسى لحظة واحدة عقيدته السياسية التى لاشك فيها ، ووفاءه لهذه العقيدة ، طول حياته ، ولكننا نزعم أن ليس للرجل عقيدة فى سياسات النقد ، إن صح هذا التعبير ، ليست له عقيدة نقدية أيديولوجية ، بتعبير آخر لا ندرى مدى صحته ، أى أنه ببساطة لا يدين فى عمله الفنى بالتزام منهج نقدى مسبق ، وعلى الأخص لا يدين بالتزام فهم أيديولوجى ضيق لما اصطلح على تسميته بالواقعية الاشتراكية ، وزعمنا ينبى على استقصاء صبور لصنعتة وأسلوب كتابته .

ما من شك أيضاً أن عمله يندرج - بصفة عامة - تحت ما تواضعنا على معرفته باسم « الواقعية » في الأدب . قوة في الملاحظة نفاذة للتفاصيل ، ولكن معها لمعات مشرقة من الشاعرية . في عباب هذه الرواية المتلاطم سوف نجد هذه النثرية التي طالما عرفناها في أدب القرن التاسع عشر وما قبله : بلزак وتولستوى وديكنز ، هذا النثر الصاحي السلس المتزن المشرق الدائب ، ولكنه نثر مفتول بقوة وحيوية درامية متوثبة ، نثر موجز لا يختار إلا التفاصيل القليلة الدقيقة المرفهة ، وهي تفاصيل خشنة أحياناً - بل كثيراً - تفاصيل ملحة - بل مغلفة - لا تتردد في اقتحام مناطق يتحامى عنها الكثير من الواقعيين ، مناطق البشاعة الخام العارية في حياتنا وموتنا ، مناطق البذاءة أحياناً - البذاءة الصريحة الجريئة البسيطة التي نعرفها عن أهل البلد والفلاحين في كل أنحاء العالم ، بذاءة ليس فيها بالتأكيد هذا الانحراف المرضى الذي نعرفه عن بذاءة أصحاب الطبقات المترفة أو حتى الوسطى .

وليس في ذلك إلا شهادة بصدق الكاتب وشجاعته - وأمانته .. إن الفلاحين في التصاقهم الحميم بالعناصر البدائية الأولية - والجنس الخام عنصر بدائي قوى لا غلاب له - يعرفون التعبير عن هذه العناصر بلغتهم البدائية الخشنة المباشرة .. لماذا يخاف « المثقفون » من ذلك ؟ لأنهم يخافون أشياء كثيرة ، ويخافون الصدق والحقيقة في أحيان كثيرة ، فالحقيقة ليست لامعة ولا مهذبة ولا ناعمة الحواشي .

وهذا الكاتب - بنزاهته - لا يتردد في أن يأتي بالتفاصيل الحسية الخام العارية ، سواء كان ذلك في الأكل ، أو الجنس ، أو الموت ، وهي تصدمنا في ذلك بمفاجآت غير متوقعة ، ولكنها ترن على الفور رنيناً صادقاً : ونحن نزعم أن الجمال الفني إنما يكمن في هذا الصدق ، في هذا البحث عن الحقيقة . وفي السقوط عليها والتقاطها بيد نظيفة بريئة ، مهما كانت هذه الحقيقة ، وليس في جسم الإنسان ، في نهاية هذا السياق ، ما هو ملوث ولا مقرز بطبيعته ، هذا ميراثنا على أرضنا هذه ، ما الذي يدعونا أن نخجل منه ؟ بل هو أكثر شيء بساطة ومباشرة ، هذه العمليات العضوية فينا وأخلاطها وافرازاتها وروائحها وطعومها وشكولها - لا يمكن فصلها عن الأشواق والحنين والأحلام وانبثاقات الفكر والإيثار والرقّة والوحشية معاً .

وشولوخوف كاتب أمين ، غير خجول ، وغير هيب ، إن نظرت له ليست ثاقبة فحسب ، وذكية ، ودقيقة الملاحظة ، بل هي نظرة مأكرة أيضاً وجريئة ، تلتقط أغرب وأصدق اللقطات ، لكنها لا تتسلل أو تتخفى أو تتلمظ ، هي نظرة فلاج مأكرة وصادقة معاً . والكاتب يفيض بأمثلة لا حصر لها من هذه اللقطات التي تكون في النهاية تياراً دافقاً بالحيوية ، تياراً منعشاً من الصدق والشجاعة . في مشهد من مشاهد الحب بين جريجورى وفلاحة بات ليلة في كوخها ، في أثناء جولاته ومعاركه التي لا نهاية لها :

« عندما رفعت يدها إلى أبريق الشاي ، رأى جريجورى الشعر
اللامع المجعد تحت ذراعيها ...

« وما أن سمع القوزاقي العجور يشخر ، حتى ذهب إليها في
ال حظيرة .. أفسحت له مكاناً بجانبها ، وجرت فرو الخروف عليها ،
ونامت صامته ، أحس جريجورى برجليها . كانت شفاتها جافتين
خشنتين تفوح منهما رائحة البصل ورائحة طازجة منعشة لا تحديد
لها . وعندئذ نام جريجورى بين ذراعيها النحيلتين السمرائين حتى
الفجر ، وكانت تضمه إليها طول الليل ، بعنف ، تتحسه بلا ارتواء ،
تضحك له وتداعبه وهى تعض شفتيه حتى انبثق الدم ، وتركت على
عنقه وضدرة وكتفيه علامات زرقاء من قبلات عضها ، وآثار أسنانها
الدقيقة التى تشبه أسنان الحيوانات » ...

لست أريد أن أنقل إحياء بأن اهتمام شولوخوف يقتصر على نحو
ذلك من اللقطات ، ولكنها تندمج فى تيار عريض كتيار الحياة نفسه ،
غنى ومزدحم بكل شئ ، لمعة العين النهمة ، قطرات العرق تحت
ذراعى امرأة ، وقطرات اللبن وهى ترضع ابنها ، تنثال من صدرها ،
هذا والكثير جداً من مثله مع حس القدم العارية بالأرض ، مع المقاتل
المنهك يسف الثلج بفمه اللاهث ، مع زبد الخيل ورغوتها ، وطعم
اللبن الرائب ، ووهج نار الحطب ، وحس فرو الخروف على الوجه ..
وذلك كله مع شاعرية لا حد لرقتها - ودقتها وانضباطها - فى التأثير
بكل ما تأتى به الطبيعة للإنسان ..

ففى هذا الكتاب الممتد العريض قصائد كاملة الجمال فى نهر
الدون ، تحت كل الأجواء ، وفى كل فصول السنة وأوقات الليل
والنهار ، وقصائد كاملة فى السهوب والمراعى والأدغال والقرى .
قصائد لم تتسع لمثلها حياة شعراء كثيرين . وهذا الشعر - ولست
أقصد بالطبع الموزون المقفى منه - يمتاز كله بما نعرفه عن صنعة
شولوخوف كلها : الخط الدقيق الموجز الموحى ، والبراءة من كل
حشو ، والتجرد من العاطفية والتهويم الرومانتيكى ، ليست فيه نقطة
واحدة من التميع المتسائل فى التصور ، هو وثيق محبوبك صلب
الحدود ، ولذلك قاطع ونفاذ ورائق الجمال ، كالماس ، هو يبتعث لنا
صورة من الفجر فى الخريف على شاطئء الدون :

« هنا وهناك كانت النجوم ماتزال تحوم وتتذبذب فى سماء الصباح
الباكر الرمادية . كانت الريح تهب من تحت ركام السحب . والضباب
يتحدر عالياً فوق الدون ، يتكوم على سفح المرتفع الطباشيرى ،
ويتسلل فى الوهاد والغيران كثعبان أغبر لا رأس له . ثم اشتعلت
الضفة الشرقية للنهر ، والرمال ، وشعاب المياه الخلفية وغاباتها ،
والمستنقعات وبوصها وغابها ، وأشجار الندية ، اشتعلت كلها فى نور
الفجر البارد الثمل بالنشوة ، وكانت الشمس تحت الأفق تضطرم
كنار خابية ، ولكنها لم تنبثق فى الشروق . »

أو صورة أخرى ، من صور لا عداد لها نأخذها بلا اختيار ،
لصباح يوم من أيام عيد الميلاد فى الشتاء :

« كانت الريح تهب وتسف بندف الثلج الذقيقة اللاذعة ، وثم زبد
يفح في الفناء ، وحاشية ناعمة من ندف الثلج معلقة في الأشجار وراء
السور ، هزتها الريح ، وإذا سقطت وتناثرت ، انعكست عليها ألوان
الطيف جميعاً من الشمس ، وكانت الغريان السود المرتجفة برداً
تثرثر وتنعب فوق السقف بجوار المدخنة التي يتصاعد منها الدخان .
وأفرعها دفع الخطوات فطارت ، ودارت حول البيت مع ندف الثلج
التي كانت في لون اليمام ، ثم حلقت إلى الشرق ، نحو الكنيسة التي
كانت معالمها واضحة قاطعة بإزاء سماء الصبح البنفسجية .
هذه الملاحظة الدقيقة الذكية الماكرة ، وهذه الشاعرية الرقيقة
المحكمة ، تتخللها وتسرى فيها فكاهة جافة منعشة . فالكاتب الذي
يقترّب اقتراباً حميماً من أولى مقومات العناصر الأولية في حياة الناس
وطبيعة الأرض والسماء ، هذا الكاتب الذي يتمتع مباشرة من عصارة
الأرض الكثيفة بمرارتها وحلاوتها ، يعرف أيضاً كيف يبتسم
- ابتسامته الماكرة الشهيرة - وكيف يضحك ، ولديه نوع من الهيومر
الصاحي المتزن ، وفي فقرات ومشاهد كاملة وفي لمسات سريعة بارعة
لا يملك الرجل إلا أن يبتسم بذكاء وبساطة دائماً . وشخصياته تعرف
كيف تضحك ، وهي سمة نادرة وثمانية عند الكاتب وعند شخصياته
معاً .

ذلك أن الكاتب الذي يمتاز بمثل هذا الهيومر الهادئ البارع إنما
هو الكاتب الذي يرى الناس ، ونفسه ، والعالم ، من الخارج ، ومن

الداخل معاً ، دون أن يطغى أحد جانبي الرؤية على الجانب الآخر .
وهذا بالضبط ما تتميز به صنعة شولوخوف ، ورؤيته ، إنه يلتزم
النظرة الخارجية ، بإيجاز واختيار ، يرى الناس والأحداث
والمشاهد - ويحسها ويتذوقها ويشمها ويسمعها كأنها موضوعات
مجسمة محددة الأبعاد ، في نور واضح صاف . يقيم هذا الوهم
الموضوعي الشامل الخارجي ، كأنه العين الموضوعية من فوق ، ومن
الخارج ، ترى كل شيء في نفس الوقت ، كأنها عين اله . وهذا الوهم
الموضوعي هي أسلوب الواقعية العتيد . ولكنه لا يتخرج - إذا
اقتضاه الأمر - أن يغوص إلى الداخل ، فإذا نحن في دخيلة البطل ،
في قلب الشخصية ، نعرف فيم تفكر وكيف تحس ، وما آثار وقوع
صدومات العالم الخارجي على عالمها الداخلي الحميم ، فليست واقعيتها
إنن ساذجة ولا تبسيطية - شأن واقعية الكثرة الكاثرة من الأدب
السوفييتي الحديث - ولكنها أيضاً ليست ذوباناً للحدود بين العالم
الموضوعي والعالم الذاتي ، ليست انصهاراً حميماً سخناً كالذي
نجدّه في أعمال حناب الغرب المحدثين ، ليس هناك تنازل عن أحد
جانبي ميراث الإنسان ، وإنما هو توازن دقيق محسوب ، يميل إلى
الخارج قليلاً .

وهو في ذلك كله استمرار مباشر موصول لفن تولستوى العظيم
وصنعتة ، وليس من المستغرب أن تقارن « الدون الهاديء » كثيراً
برصيفتها « الحرب والسلام » ، وما من شك أن شولوخوف قد أخذ

الكثير عن تولستوى ، بل استخدم طرائقه التكنيكية وحيله في الصنعة ، فهو يأتى لنا بالشخصية فيصفها من الخارج ، بضرباته القليلة القوية ، ثم يلجأ إلى الحيلة التى كان تولستوى يلجأ إليها كثيراً :

« كانت دونيا تتلمل في جلستها ، وعيناها تتفحصان أرض المرعى ، والناس الذين يسيرون على الطريق ، كان وجهها المبتهج الذى لوحته الشمس ، وقد تناثر النمش على أنفها ، يبدو كأنه يقول : أنا أحس المرح والسعادة ، لأن اليوم بسمائه الزرقاء التى لا سحب فيها ، سعيد أيضاً ، لأن روحى يملؤها نفس الهدوء الأزرق الذى لا سحب فيه ، أنا سعيدة ، عندى كل ما أريد .. »

هذا الضرب من الحوار الداخلى الذى ليس هو بالحوار الداخلى ، هذه الحيلة الفنية الصغيرة الفعالة : « كأن وجهها يقول ... » ، من الحيل التى تغنى الكاتب عن الخوض في ذوب العالم الداخلى ، ولكنها تفى بفرضه في كشف هذا العالم ، ببساطة وكفاءة .

وشولوخوف أيضاً ، مثل تولستوى ، قادر على أن يجعلنا نعرف الحيوانات ، على هذا النحو الذكى البسيط .. إننا نحس بالفعل ، معه ، ونشارك بالفعل معه ، هذه الحياة الصريحة التى يحيها رفقاء الناس وزملاؤهم في رحلة حياتهم : الخيل والثيران والكلاب . والخيل بالطبع في « الدون الهادئ » تلعب دوراً لا يقل بحال عن دور الناس ، فلا يمكن أن نتصور القوزاقى دون حصانه ، والحصان دائماً هناك ،

كأنه عضو آخر من أعضاء الإنسان ومن جوارحه الحميمة .. حياته تعتمد عليه ، فقدانه أشق من فقدان ذراع أو ساق ، تلبية حاجاته تأتي قبل تلبية حاجات صاحبه . ومعرفة الكاتب للخيال ، ووصفه لها ، ومحبته ، واهتمامه بها ، تكاد تفوق معرفته ومحبته واهتمامه بالناس ، وفي زعمنا أن شولوخوف لا يحب الناس كثيراً - وأقصد هذه المحبة الرومانتيكية المستعدة للنسيان ، هذه المحبة التي تغمض العينين وتتلمس بأيدي حارة لزجة ، هذه المحبة المسيحية ، إنه يعرف الناس معرفة لا تسمح له بهذه العاطفية ، يعرف القسوة والوحشية والضعف والأثرة - وكلها خصائص أصيلة في الإنسان ، بجانب الخصائص الأخرى وملتحمة بها . والعطف العميق - أو المعرفة باختصار - بإزاء الناس لا تتيح له أن يعرف هذا الوجد الصوفي بالإنسان الذي نعرفه عند دستوفسكى على سبيل المثال ، لكن الخيل : هذه كائنات بريئة حقاً وصريحة حقاً . ونحن نجد عند أحد شخصياته ، وفي ظننا أننا نجد عند الكاتب نفسه « إعجاباً بالخيال واحتراماً عميقاً لذكائها ونبلها الذي لا تشبه الناس فيه أدنى شبه » ..

وإذا كان شولوخوف يكمل تقاليد الأدب الروسي العظيم ، تقاليد جوجول وتولستوى وجوركى ، ودستوفسكى أيضاً في كثير من جوانبه ، وينتمى إلى ذريتهم مباشرة ، فإن ما يستلفت النظر أنه يرجع في « الدون الهادىء » إلى تقاليد أعرق وأقدم بكثير ، أياً كان

تصنيف فقهاء النقد للملحمة ، فالدون الهادىء تتميز بلا شك بما تتميز به الملاحم العظيمة القديمة ..

وهذا ما نحب أن نجده عنده : هذه الخصائص الملحمية التى ترجع إلى هوميروس العظيم القديم نفسه ، والمقارنة تفرض نفسها فرضاً ، والدون الهادىء تذكرنا على الفور بالإلياذة والأوديسا وما تفتأ تذكرنا بهما طول الوقت .

هناك الشاعرية ، وهناك هذا القبول الرصين لحقائق الحياة ، هناك الناس يأكلون ويحبون ويحاربون ويموتون ، وهناك دائماً ، دائماً ، مسيرة جريجورى ، أوليس القوزاقى ، بحثاً عن شىء ، وضياعه ، وتردده ، ونزوله فى موانىء كثيرة على شاطئء النفس واقتحامه غمار الأحداث المتلاطمة ، دون أن يقر له قرار ..

وهناك أيضاً قبول الموت جنباً إلى جنب مع قبول الحياة ، دون ارتياح ودون فزع رومانسى ، ولكن بالرهبة الضرورية والحس النهائى بالفقدان .

ثم هذه التفصيلات التى يوردها كل من هوميروس وشولوخوف ، أوصاف السلاح وأسماء القبائل ، والفصائل ، وتحركات الجيوش ، والمعارك ، وإزاء أوصاف الدروع والسهام والحرب والأقواس وعربات الخيل عند الشاعر اليونانى القديم ، نجد تفاصيل دقيقة وطويلة لأنواع السلاح المعاصر ، وبيانات تفصيلية لمناورات الحروب

عند شولوخوف ، والشخصيات ، هنا وهناك ، تعرف كيف تشرب وكيف تأكل : هذه المتع الأولية البسيطة التي قد يزدريها الأدب المثقف المرفه الحديث ، حتى كاد الأدب الحديث ينسى مدى ضرورتها ومدى أهميتها ، هي بكل بساطة قوام فعل الحياة نفسه . والحب والغيرة إذ تبدو عناصر جوهريّة بدائية كالأرض والرياح .

وأسلوب السرد المحكم الصافي ، أسلوب الحكاية المباشر الغنى ، في تناول الطفل والرجل الذي عركته مرارة خبرة الحياة على السواء ، مشبع لكليهما ، يفى باحتياجات كل منهما .

ثم هذه الحيوية الدرامية المتسلسلة الدفاعة ، حيوية التصور التي لا تنال منها رتبة أو رثاة ، ولا تبهر وضاعتها قط .

ولكن هذه الحيوية عند شولوخوف قريبة من جيشان تيار الحياة الكثيف ، ومن العبث أن تكون المقارنة بين هوميروس وشولوخوف مفضية إلى التعادل بينهما ، تفصل بينهما خمسة وعشرون قرناً من الزمان ، على الأقل - ومادة الحياة قد اكتسبت بالطبع كثافة وغلظ قوامها وضربت جذوراً لها جديدة ، وقوية ومتنوعة في تربة الكون . وهذه الحيوية عند شولوخوف معاصرة وتتبع من التصاقها الحميم بدفق الحياة نفسه في الناس والطبيعة ، وتتبع أيضاً من صدمات التحولات الجماعية العميقة التي تخلخل لها بنيان المجتمع القديم في روسيا القيصرية .

وشولوخوف لا يتردد في أن يقف مفتوح العينين ، أمام العنف
الأصيل الكامن في طبيعة الإنسان والكون وتطور المجتمع ، ومشاهد
الولادة والجنس والاغتصاب والموت ، مشاهد حراث الأرض
والعاصفة والفيضانات والثلوج التى تدفن الأرض جميعاً ، يواجهها
ويعرفها ويبتعثها في حسنا وادراكنا ، كما يندر أن يبتعثها كاتب
آخر ، بهذا الشمول ، وهذه الجرأة .

وهذه الجرأة - على الهامش - هى من أول ما نفتقده عند كتابنا في
مصر . مازلنا نحس في أدبنا بهذا الوجل الخرع أمام العناصر
الأساسية والبدائية التى يتكون منها عجين الحياة والموت ، مازلنا
نعانى - مهما قلنا - من تركة « زينب » الرومانتيكية السطحية ،
ومازلنا نخشى الاتهام السهل بتهم « الطبيعية » و« السوداوية »
أو « البذاءة » ، أو كنا كذلك إلى عهد قريب .

* * * * *

أياً كان مفهوم « الواقعية الاشتراكية » ، وأياً كان الجدل حول
هذا المفهوم ، وخاصة من الناحية الأيديولوجية ، من ناحية الدعوة
النشطة - وإن كانت متضمنة - إلى التغيير والتثقيف في الإطار
الاشتراكى ، فإن ما يستوقف النظر بالفعل عند شولوخوف هو غياب
الحكم الأخلاقى ، غياب الإدانة المباشرة وغير المباشرة .

نحن نجد عنده بالفعل هذا الوصف الواقعى للتاريخ الذى
تتطلبه الواقعية الاشتراكية ، ولكننا نجد هذا أيضاً عند جوجول

وبلزاك وتولستوى وديكنز . ومهما قلبنا الأمور على وجوها - لانجد عند شولوخوف دعوة ولا انحيازاً . إن النزاهة الفنية عند الرجل أعظم من العقيدة السياسية . ولعله محق إذ يثبت لنا بالفعل وبالعمل أن الفن لا يمكن أن يكون ساحة للدعوة الايدلوجية ، وأن الفن الحق - في نهاية الأمر - هو بنفسه الشهادة الوحيدة في صف الإنسان والقيم الإنسانية . والاشتراكية بمعناها العميق العريض قيمة أساسية من القيم الإنسانية ، ولكننا لا نحاول أن نشد الأمور عن سياقها الطبيعي . ما يهمنا هنا أن نثبت هذه الملاحظة : أن «الدون الهادىء» ليس وثيقة ايدولوجية ، بل هو ينبض بحس تراجيدى حقيقى .

ونحن نعرف أن البطل الأول في القصة - إلى جانب شعب القوزاق وطبيعة بلاد القوزاق - هو جريجورى ميليوخوف - «أوليس القوزاقى» ، الذى دفع به إلى الحرب العالمية الأولى ، إلى بوتقة الثورة والتغيرات الاجتماعية الهائلة ، إلى حروب التمرد والاستقلال وإلى زمالة العصابات الهائمة على وجهها والمنشقة على النظام السوفيتى الجديد . وهذه الشخصية من أعرق شخصيات الأدب العالمى حتى ليكاد يخيّل إليك بعد أن تشاركه رحلته الطويلة ، أنك تعرفه خيراً مما تعرف نفسك . والجوانب التى لا حصر لها من هذه الشخصية يكشفها لك الكاتب جانبا بعد جانب ، بلا نهاية ، وأنت إذ تتركه تعرف أنك لم تصل إلى نهاية . وهو عميق الإيمان بالقيم

الاشتراكية - في مفهومها الأولى الأصل الأساسى - ولكنه يحارب ضد الاشتراكية ، ثم ينضوى تحت لوائها ، ثم ينشق عليها ، ثم ينضم - أو يحارب على الأقل - في صفوف اعدائها ، وهو ممزق دائماً في قبضة هذا التناقض المروع ، وهو يحس هذا الخور في طبيعته ؛ هذا الشرخ في قلب كيانه ، حسا فاجعا . ولكن ليس هناك حكم اخلاقى عليه ، بل يبلغ من دقة الصنعة عند الكاتب أن الرواية الفنية كلها مأخوذة من زاوية جريجورى - ومن زاوية شعب القوزاق . ولم تكن هذه الزاوية ، في تلك الفترة ، تقع على خط مستقيم مع زاوية النظام السوفيتى .

هناك بالطبع شخصيات الشيوعيين المؤمنين المدافعين عن النظام الجديد /شتوكمان ، بونشوك ، ايفان الكسييفتش كوتلايروف ، ثم ميشاكوشيفوى . وهناك ، بالطبع في خضم الأحداث والأفكار والانطباعات التى تهذب بها الرواية ، يبرز المنطق الشيوعى التقليدى باتراً حاداً . ومع ذلك فقد كان إحساسى أن معظم هذه الشخصيات - على عكس الشخصيات التى لا تدين بالشيوعية - هى تخطيطات ، اسكتشات سريعة مرسومة بالقلم الرصاص فيها شيء من جمود وشيء كثير من التسطح ، ليس فيها هذا التلوين الخصيب الذى نجده عند جريجورى وعند الشخصيات الوثيقة الصلة به .

فالرواية هى مأساة انهيار نظام قديم فى زلزال الثورة المدوى . وقد هب شعب القوزاق يدافع دفاعاً مستميتاً عن استقلاله وتقاليده .. والرواية كلها ، إذ تضع نفسها ، من زاوية الرؤية ، فى جانب

القوزاق ، تعمق الحس التراجيدى بين القديم المحكوم عليه ، والجديد المنتصر . حتى ليكاد ميزان التعاطف ، عند القارئ يميل إلى جانب القوزاق المتمردين على النظام الجديد . ولكن هناك دائما نغمة أساسية خفية كافية عميقة بحتمية انتصار النظام الجديد ، نغمة لاتعلو قط ولا تحتك بالاذن احتكاكا مباشرا ، فى أية لحظة .

شولوخوف يعيش ، ويجعلنا نعيش معه ، فى قلب حياة شعبه القوزاقى ، تقاليدہ القديمة التى نعرفها جميعا من تقاليدنا الريفية ، أغانيه الشعبية التى تشبه أغانينا فى ريف بلادنا وحواريها ، للأطفال والكبار معا ، وشعب القوزاق من أكثر شعوب العالم ولعا بالغناء الفردى والجماعى ، والدون الهادىء يفيض بهذه الاغنيات الفولكلورية الحلوة . ثم السحر والشبشية والرقى والاساطير والحكايات ، والرقص القوزاقى الشهير، ومتع الحياة الريفية وهمومها ، كل ذلك يرسمه الكاتب بحب ، وشوق ، وبساطة مؤثرة تهز النفس .

بل يستطيع الكاتب ان يبتعث لنا حسا عميقا بعظمة هذا الشعب فى مشاهد التقهقر الجماعى أمام تدفق الجيوش الحمراء ، عظمة خاصة ، فى سياق تاريخى خاص على وشك الانهيار ، ومن ثم فإنه يزلزل القلب .

ولكن ذكاء الكاتب وصنعتہ البارعة تتضح فى أنه يورد هذه الأغاني الشعبية جنبا إلى جنب مع نصوص صلوات شعبية لها نكهتها

الخاصة ، ونصوص الرقى والاحجية لصد الرصاص والنجاة من الموت في الحرب ، ومع نصوص محاضر البيع الاجبارى لبهائم الفلاحين ، ونصوص المنشورات الثورية ، والبيانات المعادية للثورة ، والبرقيات الحربية ، ومراسيم الاعدام الثورية ، جنبا إلى جنب .

وشولوخوف أعظم وأروع مايكون ، وأقدر على التأثير الحى ، عندما يتناولى حياة شعبه مباشرة ، فى دورتها اليومية الخالدة بين العمل والغزل والحب والموت والولادة ، وبعيدا - للحظة - عن وقع الصراع الأيديولوجى العسكرى . ولذلك فإن قمة كتابه فى الجزء الأول - وهو ، وحده ، رائعة كاملة من حيث علاجها الفنى - وفى الجزء الأخير ، حيث نبتعد قليلا عن زحمة التحركات العسكرية وقبضة التشابك الفكرى .

ومن قسمات هذا العمل الفنى الكبير ، شىء غريب حقا ، لم أكد أصدقه فى بادىء الأمر ، حتى أخذ يفرض نفسه ، طوال الوقت ، وحتى لم يعد هناك معدى من التسليم به . هو افتتان الكاتب بالموت . هذا الكاتب مسحور بظاهرة الموت ، الموت العضوى الحسى فى كل تفاصيله العارية الخشنة . نزع الاحتضار ، والحشجة ، وتشنجات الأطراف ، وتحول اللون ، وبتن البلى ، والجماجم المشقوقة ، واخلاط المخ والتراب والتلج ، والدم ، الدم المتخثر والحر والكامد ، والجراح الفاغرة العميقة ، الموت فى المعركة بالسيف والرصاص والغاز السام ، الموت بالشنق ، كل دقائق التفصيلات وصريز انفصال عظمة العنق

وتدلى اللسان المتضخم ، الموت بالتيفوس بكل بشاعة الهزال والجسم الضاوى وقوافل الحشرات ، الموت من الحسرة الهائلة ، الوديعة والقنوط ، الموت فى اجهاض الجنين مع الوصف الدقيق المروع ، الموت فى كل مكان وفى كل وقت ، يلح على الكاتب ويطارده فيستدير إليه الكاتب ويقبض على عضويته الخام الخشنة البشعة ، يقبض عليها بملء يديه ، ويسيطر عليها بفنه الحاذق .

ولكن الموت ينتهى هناك . عند حدود العالم العضوى . ليس بعده شيء .

هذه السمة الأخرى سمة مميزة . فقدان الابعاد الميتافيزيقية فقداننا تاما . هذا كاتب من الأرض يلتصق بالأرض وسمائها ، ولكنه لايعرف بعدها شيئا . ليس هناك نأمة من التشوق القديم الذى عرفه الناس فى كل زمان ومكان نحو الخلود ، أو الحياة الأخرى . ليس هناك شيء عنده وراء حدود العالم العضوى سواء فى الحياة أو فى الموت . ومهما كانت أغوار النفس التى يغوص إليها ، فإنها دائما محدودة بهذه المقاييس . وهو بذلك أول كاتب عصرى كبير يتميز بهذا التحديد . ويقف جديدا غريبا على عالم الأدب الروسى الذى يجيش بهذه الأشواق الصوفية ، ويحيط به مناخ الوجد الميتافيزيقى المعروف .

وما من شك فى ظنى أن افتقاد هذا البعد الرابع - هذا البعد الميتافيزيقى - يحمل نقصا ملموسا ، بل تشويها فى بعض الاحيان إلى

شخصيات الكاتب الكبير . وعلى رغم الاتساع الشاسع الفسيح لعالم
الدون الهادئ فاننا نحسه في قبضة مطوقة خانقة ، قبضة الحرمان
من هذا الجانب الخفى العميق الأصيل في حياة الإنسان ، كل
إنسان .

أكاد استشف في ذلك كله حبا حسيا عارما عند الكاتب للحياة ،
حبا يدفعه إلى الافتتان - هذا الافتتان الذى يأتى من الروع -
بالموت ، ولكن هذا الحب لايمتد إلى الناس ، فهو كما قلنا يعرف الناس
أكثر مما يتيح له حبهم ، فهل في حبوط حبه للبشر ما يدفعه إلى أن
يغلق عليهم وعلى نفسه هذا الباب العجيب المفتوح على الافاق
المجهولة وراء الحياة ؟ ليس لنا أن نفرق في هذه الافتراضات . يكفينا
أن نثبت هذه السمة البارزة الغريبة من سمات الكاتب الكبير . وإن
كان مما يدعو إليه المجال هنا أن نثبت أيضا وعلى وجه القطع أن
الكاتب ليس من كارهى البشر ، وأنه إذا كان يفتقد الحب المسيحى
الرومانسى للناس ، فإنه عميق العطف نحوهم ، عميق المعرفة بهم ،
والمعرفة - هذه من أولى البديهيّات - هى نوع خاص أصيل من الحب
الصاحى المتزن . وهو بلاشك يجنح بالعطف التام العميق نحو هذا
الجنس الخاص من الناس ، جنس الأمهات العاملات الحكيمات ،
والزوجات الوفيات والشيوخ والأطفال .

وهذه السمات في تصويره للناس والأشياء هى التى تدفعه ، فى
ظنى ، إلى اتخاذ هذا الأسلوب الموجز ، العنيف ، المباشر ، المتوتر ،

الدرامى عندما يتناول ما أشرنا إليه من جوانب . وعلى الرغم من ضخامة اللوحة ورحابة الأرضية واتساع الأفق ، فإن التلوين عنده مقتصد وإن كان خصيبا - والخط الخارجى - بلغة الفن التشكيل - هو خصيصة الأسلوب . وليس عنده هذا التمدد المتراخى الذى قد يبحر إليه الاتساع والرحابة . خطوط مشدودة متوترة ، ليس عنده ترهل فى الأسلوب ولا تورم فى الوصف . شاعريته منضبطة ، ثلجية أحيانا ، ليس فيها سيولة الشعور الرومانتيكى فى وصف الطبيعة . وعلى الرغم من حرية البناء وتدفقه ، ليست عنده لحظة تهاون أو استسلام فى الأسلوب . ولا تتسلل إليه نغمة عاطفية مفرقة فى العاطفية ، ولا نغمة زائفة طالما كانت المادة بين يديه هى مادة الناس وحياتهم - ولكن الكتاب لا يخلو بالطبع فيما أحسنا من بضع أفكار مسطحة - ليست أفكار الناس بل الكاتب - ومن بضع نغمات دعائية قد لا تكون صارخة ولكن فيها شيئا من البساطة المسرفة .

والفرق هنا كبير بين دعاية تولستوى للمسيحية - إذا أسميناها دعاية - وبين هذه البساطة المسرفة عند شولوخوف فى الدعوة إلى عقيدته - على ندرتها - فهل هو فرق فى العمق الفنى عند الكاتبين ، أم فرق فى طبيعة الموضوع نفسها ، فى الخامات نفسها : فرق بين المسيحية والشيوعية ؟ هذا سؤال !

فإذا عدنا إلى أسلوب الكاتب لم نملك إلا أن نثبت له مرة أخرى هذه الخصيصة المنزهة الموجزة البريئة عن كل حشو ، أسلوب يكاد

يكون اكلينيكيًا في ذهابه مباشرة إلى القصد ، في موضوعيته الخالصة ، أسلوب الجراح بمشرطه : قاطع ، واضح ، محدد ، واف كل الوفاء بالغرض . أسلوب يصدم أيضا ، صدمة الجرح ، يفتح الستار عن الحقيقة العارية الخام ، أسلوب مطهر ينفي الارتباك والاضطراب ويفضي إلى تحقيق شفاء النفس .

ولكن هذا الأسلوب - عبر عوائق الترجمة - يفوح بنكهة شعبية خالصة حلوة ، الامثال والكلمات القوزاقية والعبارات الخشنة والبذاءات الصريحة ، وعبارات الفلاحين التي تذكرنا بعبارات فلاحينا هنا - والفلاحين بلاشك في كل مكان . وفي تقديرنا أن الصلة الحميمة بين الكاتب وشعبه وأرضه وبيته ، وبين النهر والأرض والحيوان ، بينه وبين كل هذه العناصر البدائية التي يقترب منها قربا وثيقا ، هذه الصلة هي التي تعطى أسلوبه هذا المذاق وهذا الغنى ، كالخبز الساخن الخارج من الفرن ، كالجبين الفلاحي القريش ، كاللبن الحليب الطازج بخيره كله ، شوائبه أيضا . رائحة الأرض نفسها تتضوع منه ، وللأرض رائحة عبقة وعطنة معا .

لن يكون تعريفنا للدون الهاديء سليما إلا إذا رأينا فيها شهادة داوية ضد الحرب ضد الوحشية ضد القسوة . شهادة ليس فيها خط منحرف واحد عن القصد الفني السليم ، ليست فيها كلمة مباشرة واحدة . على العكس إن افتتان الكاتب بالموت يقاربه افتتانه بالقسوة والخشونة والوحشية - لعل هذا من طبائع شعبه بل لعل هذا من

طبائع الإنسان نفسه - والشخصيات سواء كانت في جانب القديم أو في صف الجديد ، لا تخلو من هذه القسوة الأصلية ، هذه الوحشية التي نراها كوحشية العاصفة - مجردة عن كل حكم اخلاقي ، طبيعية كالفيضان الذي لاشأن له بمصائر الناس ، حتى الظروف التي يستشهد فيها الناس دفاعا عن مثلهم العليا أو عن قيم خلقية ركيكة لاتنتزع ، يصفها الكاتب بكل خشونتها وقسوتها ، فهذا بالضبط ما يحدث في الحياة ، الشهداء ناس بكل ضعفهم العضوى ، بكل عرى أجسامهم أمام الموت . إنهم قد اختاروا الطريق من البداية . هنا يكمن سر قوتهم ، ولكن الكاتب لايقول لنا ذلك قط ، لا يشير إليه قط ، ليست عنده أدنى نأمة من العاطفية ، هو يترك لنا استخلاص ما نريد أن نستخلصه . وليس ذلك هو الحياد الفنى كما يقال ، ولكنه أساسا النزاهة الفنية - الامانة .

لم يبق لى إلا أن اشير إلى هذه الوفرة ، هذه الثروة الحسية ، هذا الكنز الذى ينشره الكاتب طوال ملحمة الشاسعة الارزاء : ثروة حسه بالنباتات والازهار والأشجار بأسمائها التي لاحصر لها ، وأوصافها ، فى ازدهارها وعريها ، فى تكاثفها ووحشتها ، وهذه الحيوانات البرية والاليفة ، والطيور ، أجناسا وفصائل وافرادا لايكاد يحيط بها الحصر ، تشغل مكانها الطبيعى فى أركان هذا العالم ، يعرفها الكاتب ويحبها ويدخلها فى نسيج عمله بخيوط مرهفة متوترة حاذقة ، تزيد من ثرائه وثرائنا .

ليس من المستغرب أنه اتفق خمسة عشر عاما يكتب هذا الكتاب .
إن « الدون الهادى » فى نهاية الأمر عمل واقعى مكتوب بالاسلوب
التقليدى . ولكن هذا الوصف قاصر اشد القصور وقاسٍ لأنه وصف
تبسيطى . واقعية شولوخوف ترهفها شاعرية ، وتغنيها خصوبة ،
ويعدل منها افتتانه بعناصر الحياة البدائية ، وبالأحلام ، وتصحيحها
نزاهته وتحاميه عن الادانة والحكم ، وتعمق منها مقدرته على مواجهة
الصدق بكل جوانبه .

فهى من ثم ليست واقعية أكاديمية جامدة .
وإذ كانت تجارب الرواية الحديثة من بروسست إلى كافكا إلى جويس
إلى « الرواية - الضد » المعاصرة ، كلها تجارب مشروعة ، صادقة ،
متجاوبة مع احتياجات الإنسان المعاصر تتجاوز الشكل القديم ،
بحق ، إذ لم يعد يفى بهذه الاحتياجات المعاصرة ، فإن واقعية
شولوخوف مشروعة أيضا - فهو محق عندما قالها . وهى مشروعة
وصادقة لأنها الأسلوب الذى يتواءم حقا مع رؤيته الخاصة .
ومادامت الرؤية أمينة ومنزهة ، وقادرة على اكتشاف الحقيقة
الخاصة بها - فما أكثر أوجه الحقيقة - فهى رؤية باقية وثمينة .

هنري دي مونتريان

- «أريد أن أملك كل المتناقضات»
- «محنة الجسد ونعمة الكتابة»
- «ماهي الحياة عند هنري مونتريان»

هنرى دى مونترلان

● « أريد أن أملك كل المتناقضات »

« لعله أعظم الكتاب الفرنسيين الذين يعيشون الآن » .. بهذا وصفه جورج برنانوس فى عام ١٩٣٩ ، أما رومان رولان فقد كتب له خطابا فى عام ١٩٢٦ يقول له فيه : « أنت أعظم قوة فى الأدب الفرنسى .. إن العالم أصبح الآن عندى أغنى مما كان ، بعد أن عرفتك » ، وأما أندريه جيد فقد كتب فى يومياته أن ما يعجبه فى مونترلان « هونجمة الأصالة الحقّة » أما الناقد المعروف جيتان بيكون فإنه يرى فى هنرى دى مونترلان « أول كاتب فى جيله » وهو عنده « يملك بالفطرة أندر فضائل الأسلوب الكلاسيكى ، تلك الفضائل التى يفتقر إليها أفضل كتاب هذا الجيل . بساطة سائدة ، ودقة مجردة عن كل حشو وتمكن من السياق يرجع مباشرة إلى الثقافة اللاتينية ... إن الجملة تنمو وتتطور عنده ، من غير تعثر ، ومن غير جهد ، فى رشاقة موفقة توحى باندفاعية الحيوان الفذة ، لا تضارع فى اتساقها الأصيل ، وفى مبادرتها . إن فى عمله تحالفا كاملا بين الاتزان والغنائية ، بين القرن السابع عشر والرومانتيكية ، بين النظام والبذخ ، بين الجفاف والحسية » .

هذه أذن بعض تقديرات النقد لهنرى دى مونترلان ، وهو الكاتب الذى كانت له فى الأدب الفرنسى مكانة ممتازة ، وقد عرف هذا الكاتب

بنزعتة الارستقراطية ، فهو يرجع في الأصل إلى أسرة نبيلة من أعراق أسبانية ، كما عرف بأنه من الكتاب الفرنسيين المعدودين الذين تركت فيهم الكاثوليكية اثرا عميقا ، شأنه في ذلك شأن بول كلوديل ، وفرانسوا موريك ، وجوليان جرين .

ولد هنرى دى مونترلان في ١٨٩٦ ، وقد نشر في ١٩٦٣ روايته «الفوضى والليل» بعد أن انقطع عن فن الرواية أربعة وعشرين عاما كاملا ، إذ نشر في ١٩٢٩ رواية «المجذومات» آخر جزء من رباعيته الروائية الشهيرة التي صدرت باسم «الفتيات» . ولكن مونترلان اشتهر بمسرحياته الرائعة ، فوق شهرته بأعماله الروائية ، وكتاباته التأملية ، ومن مسرحياته الكبيرة التي يجمع النقاد ، والجمهور ، على امتيازها ، مسرحيات «الملكة المميّنة» و «سيد سنتياجو» و «غدا يشرق النهار» و «مالاتستا» و «المدينة التي كان أميرها طفلا» وهي أشهر مسرحياته على الإطلاق .

سوف نستمتع إلى صوت هذا الكاتب المتفرد الغريب الذي يمتاز ، فوق كل شيء ، باخلاصه العميق لفنه ومهنته ، وقد استقيت هذه الدراسة من مجموع كتاباته وأحاديثه الأذاعية ، وأعدتها وفق اختياري الخاص وعلى مسئوليتي الخاصة .

ومن المعروف أنه كان من طلبة مدرسة «الصليب المقدس» في فيي Vailly فما أثر فترة شبابه هذه في العمل الأدبي الذي قام به بعد ذلك ؟ أعنى بذلك أثر التربية المسيحية الكاثوليكية ، وهي تجربة روحية لها ، فيما نعرف ، أثر خطير في فترة الشباب .

يجيب مونترلان عن هذا السؤال بقوله : « في السادسة عشرة كنت أعرف أن التجربة التي كنت أعيش فيها ليست تجربة خارقة فحسب ، تجرى في جو خارق من الرصانة والحماسة ، بل كنت أعرف أيضا أنني سوف أستخلص منها ، في يوم من الأيام ، عملا أدبيا ، ومن المستحيل على أن أصدق أنني حلمت بذلك ، فيما بعد ، فإن هذه النبوءة بالمستقبل قد دونتها عدة مرات في مذكراتي الخاصة عندما كنت في السادسة عشرة والسابعة عشرة . ولكني ، من الواضح اتخذ موقفى في خارج الكاثوليكية ، ومن هنالك أنظر إليها ، وأخذ منها مايتفق مع حياتى الروحية ومع حياتى الشعرية . إننى قد أضع نفسى في خط يغرينى بأن أدعوه « خط القلب » إذ يخل إلى أننى أراه يسرى في تلك المسيحية ، كما تسرى العصاراة في قلب الشجرة ، هذا الخط الذى يرجع إلى تقاليد تأتى من الانجيل وتصل إلى مدرسة « بور رويال » الكاثوليكية وتمر بالقديس بولس والقديس أوغسطين . والشعار الذى أعطيه هذه التقاليد هو الصرخة التى هتف بها «بوسيويه» Bossuet : «أى عقيدة الانجيل ، كم أنت صارمة ! » وأنا أجد فيها شيها بصورة الطريق الضيق الذى يطرد ضيقا .

قبل ١٩٢٥ كنت أستريح إلى خليط جاف من الوثنية والكاثوليكية . نوع من الكاثوليكية الزخرفية الخيالية التى لا أثر فيها للمسيحية .. أما الآن فلست أزعم أنني مازلت أملك إيمان المسيحى : ولكنى أملك المشاعر المسيحية إلى حد كبير . اننى أقف على مبعدة من الدين ،

ولكننى أحترمه ، وهناك فى أعمالى الأدبية خط مسيحى ، وخط دنيوى
أو ما هو أسوأ من الدنيوى. وأنا أغزو هذين الخطين بالتناوب ، وكنت
على وشك القول أننى أغزوهما فى أن واحد . ذلك حق فإن كل شئ فى
هذا العالم جدير بالهجوم عليه والدفاع عنه فى وقت واحد . وعلينا أن
نتساعل فى مواجهة كل حقيقة نعيشها ، بمثل ما يتساعل عنه كل زوج
مرة واحدة على الأقل ، فى مواجهة امرأته : لماذا هذه بالذات ؟ .

هذه إذن ، فيما يخيل إلينا ، فكرة «التناوب» المشهورة التى كتب
مونتريان عنها والتى صورها فى الكثير من أعماله الأدبية . وهى
الفكرة التى يرجع إليها بعض النقاد مايسمونه « التناقضات » فى
هذه الأعمال الأدبية : أى الاستمتاع الوثنى بالجسد جنبا إلى جنب
مع الإرادة المسيحية فى التنسك والزهد ، أو الاستسلام للغريزة
ومقاومتها معا ، الجراح والنظام ، المعارضة والخدمة ، المتعة
والبطولة فى وقت واحد ، الكاثوليكية والنزعة الديونيزية اليونانية ،
دون كيشوت وماكيافيللى فى أن معا ، أو ما يقوله هو نفسه من أن « كل
الناس على حق .. كل كائن هو حقيقى » .

يرى مونتريان أن « العالم من السعة ، ومن الامتلاء ، بمختلف
الثنايا والطيات ، بحيث ينبغى أن تتوفر عدة مصابيح كأشعة مسددة
إلى وجهات نظر شديدة التباين والتغاير ، حتى تلقى عليه ضوءا
لا يخون الأمانة خيانة كبيرة .. فلاشك أن ذلك الذى يرى الخير هناك
فقط ، فى هذه النقطة بالذات ، ولا يراه إلا محاطا بيد الظلام ، لابد

أنه قليل الحب للخليفة كلها . هناك مثل شرقى يقول « إن السعادة اليوم هنا ، وغداً هناك » كذلك يصح أن نقول عن الخير أيضاً ما نقوله عن السعادة . لست أحس أنتى على القطب المضاد لأحد . ولا يمكن للشاعر أن يصد شيئاً ، ولا يمكن أن يكف عن أن يقف موقف المساواة مع كل شيء . أن العنف ، والخرافات ، والاعتساف ، وكل الغرائز ، وكل ضروب السكر والثلث ، كل القطيع الذى يفوح منه عبق الانفعالات المشبوبة وهى التى يرفضها عقلى وضميرى الخلقى ، تعود ثانية ، خلصة يدعوها شعرى إلى العودة . إن العقل يسمح بأشياء عظيمة ، ولكن ظلام العقل يسمح بأشياء عظيمة أيضاً . عظيم جداً أن أبيقور قد قال إنه ليس للصاعقة أو العاصفة دلالة خارقة للطبيعة ، وأنا أومن بذلك ، ومع ذلك فإننى أحلم ، أعلن أنها علامات وامارات لها دلالتها الخاصة . أننى شاعر : بل أننى لست شاعراً ، وأنا بحاجة إلى أن أحب ، وأن أحيا كل تنوع العالم وكل متناقضاته المزعومة ، لأنها مادة شعرى الذى يموت ويختنق من الضمور والشحوب فى عالم لا يوجد فيه الا الحق والعدل ، كنا نموت من العطش لو لم نشرب إلا الماء المنقى كيميائياً . إن الشاعر ، مثل تلك الأشكال التى تضعها التوراة على سلم يعقوب ، يصعد بدون توقف ، من وحل الأرض إلى أطباق السماء ، إنه يجود بحياته عن طيب خاطر ، فى سبيل السلام . ولكنه يجود بحياته أيضاً ، لحسن الحظ ، فى الحرب . السلام والحرب يلبيان مطالب جوانب متعددة فيه ، لأنه

يشتمل على كل شيء ، لأنه البساطة كلها . إنه المحب العاشق العظيم ، ومامن شيء سام إلا ويأخذ بخناقه ، وما من شيء بشع فظيع إلا وهو يحس نفسه شريكا فيه وأخاً له .

يرى بعض النقاد أن في ذلك افتقارا إلى القوة على الرفض ، هذه القوة التى تتيح للكاتب ومن ثم للرجل الأخلاقى فى داخل الكاتب ، أن يتجاوز متناقضاته ، وأن تكون له الصلابة التى تتيح الاختيار . ولكن مونترلان يقول إنك «لاتريد أن تحرم نفسك من شيء ، لا تريد أن تفقر نفسك ، هؤلاء النقاد يرون أن فكرة التناوب تخفى تحت مظهر الحكمة السامية ، فرارا من الكفاح والقتال . وفى رأيهم أن التناوب بين البطولة والمتعة ، مثلا ، لا يؤدى إلا إلى شيء واحد ، هو التضحية بالبطولة والا ستمسك بالمتعة . وأن التناوب يؤدى إلى القضاء على البطولة ، إذ لايمكن المرور من إحداهما إلى الأخرى ، ولايمكن تذوق البطولة كما يتذوق المرء ثمرة فاكهة ، بل يجب الالتزام بها التزاما كليا والتنازل فى سبيلها عن كل ماعداها .

ولكن مونترلان يرى أن الأمر ليس أمر تنازل . بل يقول : « أرجو ألا يضحك المرء عندما أقول أن ذلك سهل جدا . إنما الأمر هو معرفة المبدأ الذى يجب أن يسود ، والحفاظ على هذا المبدأ ، ليست الفضيلة عند ذلك الذى يضحى بالجسد ، بل عند ذلك الذى يضع الجسد فى موضعه ، وأن يأخذ منه الجانب الطيب ، وأن يتوقف عندما يجب عليه أن يتوقف . هذا الأخير يعرف خيرا لا يعرفه الآخر ، وقبضته

على الحياة أكمل ، من ذا الذى لا يرى هذا ، لا .. لا ينبغي أن نتنازل
عن شيء . إن نظرية وحدة المتناقضات مازالت تؤتى ثمارها ، هذه
النظرية القديمة التى صاغها هيراقليط ، وهيبقراط ، بل كل آباء
الفكر الأغريقى . وفى الطبيعة نفسها يتناوب الصوم والغذاء ، الحركة
والنوم ، ولكننا لا نقول أن الطبيعة ليست منطقية وأن تنوعها
اضطراب وتخليط . وأنا ، كالطبيعة أرفض الاختيار ، بل أريد أن
أتغلغل أكثر فى هذا القانون الشامل : قانون الإيقاع ، رفع هذه اللعبة
لعبة التعويضات . فإذا ترجمنا ذلك إلى لغة عصرنا فإننى أريد أن
ألمس كل الجوانب ، إن الروح السليمة التى تركز على أساس من
البساطة التى تسمح بالأشياء العظيمة ، وتميزها ، هذه الروح لابد
أن تكون من المرونة ، والوفرة ، والقوة بحيث تشق طريقها فى بهجة
نحو وحدة أسمى من كل هذه التناقضات المزعومة . السعادة
والمعاناة ، الصدق والقدارة ، الحكمة والحماسة ، كلها ملكى ، وأريد
أن أملكها كلها ، لأن كل شيء عندي طيب ، وإن لم يكن ثم شيء عندي
طيبا بما فيه الكفاية .. أن أحيا كل الحيوانات ، وكل التنوعات ، وكل
التناقضات فى العالم ، بحدة ، وعمق ، وعلى مبعدة من ذلك ، فليكن ،
مادمت قادرا عليه . القدرة على كل شيء ، لكى نحيا كل شيء ، أن
نحيا كل شيء ، لكى نعرف كل شيء ، وأن نعرف كل شيء ، لكى نفهم
كل شيء ، وأن نفهم كل شيء ، لكى نعبر عن كل شيء ، أى جزاء فى
ذلك ، فى اليوم الذى ننظر فيه إلى أنفسنا ، فنرى أنفسنا كما نرى

مرآة للخلقة كلها ، في اليوم الذى نخلق فيه المطلق على صورة الإنسان .. ! فلنتجاوز ، بالطبع ، وجهة النظر الكاثوليكية ، ليس الأمر هو التعادل بين الفضائل والرذائل كما يفهمها المسيحيون ، بل الأمر هو التعادل بين كل شئ وبين نقيضه منطقيا . كلاهما قابل للحب لأن كليهما من مظاهر الحياة . ليس هناك إلا قداسة واحدة ، هي قداسة الحياة . هذه الفكرة تجدها تقريبا في كل كتاب من كتبى أحيانا على شكل مبدأ وأحيانا على شكل حكاية تصور هذا المبدأ » .

يبدو لنا بوضوح ، إذن ، أن تفكير مونتريان هو في الواقع حوار دائم ، وأن هذه الثنائية عنده إنما هي انعكاس للثنائية في الطبيعة ، وفي طبيعة تكوينه نفسه . ومهما كان التناقص بين الرمز ، والضبط الدقيق ، بين الأسطورة والواقع ، بين المثالي والإيجابى ، فإنها تعيش جنبا إلى جنب في كتب مونتريان ، أو كما قلنا منذ قليل ، بين « بور - رويال » الكاثوليكية وبين ديونيزيوس الاغريقى .

هل يوافق مونتريان : على وجود « ديونيزيوس » ؟ بالتأكيد ! ولكنه يقول إنه مثل البابا ليون العاشر في لوحة رافاييل ، ديونيزيوس يمسك في يده عدسة .. النشوة ؟ نعم ، ولكن على أساس الدقة الصارمة . إن أى نظريتين متعارضتين ليستا إلا إنحرافين مختلفين من نفس الحقيقة بعينها ، فإذا مررنا من إحداها إلى الأخرى فإننا لا نغير من مثلنا الأعلى . كما أننا إذا تأملنا شيئا واحدا بعينه من وجوهه المختلفة ، فإننا لا نغير من هذا الشئ . إن هناك الشئ الواقعى ،

وهناك الشيء اللاواقعي ، وفيما وراء حدود الواقعي ، واللا واقعي ،
هناك يوجد العمق البعيد الغور .

إننا ونحن نستقطب من هذه الثنائية أحد عناصرها ، إذا صح
القول ، نجد مونترلان قد صدرت رباعيته الروائية الشهيرة
« الفتيات » بهذه العبارة من « تاسو » : « إن كل لحظة ليست
مرصودة للحب هي لحظة ضائعة » ، ونجد في آخر جزء من هذه
الرباعية ، في رواية « المجذومات » هذه الصرخة : « ماذا يمكن أن
يصير إليه أى شخص ما لم يكن هناك من يحبه ؟ » ونحن نعرف أنه
كتب في مذكراته : « يجب أن يكون القلب كبيرا ، حتى يحب ولو
قليلا » كما نعرف أنه كان « يحيا بحواسه .. ! » هل يمكننا أن نجد
في ذلك مزاجا خاصا بين الرقة والحسية معا ؟

يرى مونترلان هنا أنه منذ زمن طويل ، ليست هناك إلا علاقة
واحدة تربطه بالناس ، هي الرغبة ويقول ، صراحة « فليكن إذ أن كل
كرامة الإنسان هي في جسده ، أن كل مشاعر الحب ، والصداقة ،
والتقدير .. إلى آخره التي أمكننى إن أحسها في خلال حياتي كانت
تعوزها القوة مالم تكن تنضاف إليها الرغبة . ولنبداً ، منذ الطفولة ،
بحبى لوالدى ، وبخاصة لأمى ، وكنت أعرف ، في تلك الفترة نفسها ،
سبب هذا الافتقار إلى القوة في مشاعرى تلك . ولعلنى كنت في الرابعة
عشرة عندما قلت ذلك لأمى . كانت أمى تحبنى غاية الحب ولكنى لم
أرد هذا الحب بمثله . وكنت فظيلا معها في الوقت الذى كانت قد

بدأت تموت فيه . هذا شأن الشبان جميعا . كانت أمى تلومنى على أننى لم أكن محبا بطبعى ، . أى أننى لم أكن أحبها ، ولكنها لم تدرك قط أننى كنت أحب غيرها ، جدا ، ولم تفهم أيضا أننى كنت أحب أن أحب ، لا أن أكون موضع الحب . وأذكر أننى عندما تركت الكلية دفعتنى دفعا إلى حياة المجتمعات ، والرقص ، وما إلى ذلك . كنت أغازل الفتيات ، وكانت لى حكايات ، ودموع ، فى نفس القاعات من بيتنا ، حيث كانت لها حكاياتها ودموعها ، قبل ذلك بعشرين عاما . وكنت أقول لها كل شىء ، مع الأكاذيب اللازمة بالطبع . وأعتقد أنها كانت تفعل نفس الشىء معى . وكانت هذه الحرية فى التفكير والكلام ، من خلال أحاديثنا ، فى ذلك الوقت ، شيئا غريبا وخارقا ، الأم - الزميلة - بل الأم - الشريكة فى الذنب أحيانا - حتى نصل إلى اللحظة التى تتبدى فيها المخالب ، عند أى منا .. وهكذا مضت مدام دى مونترلان نحو القبر ، على أنغام نفس رقصات الفالس البطيئة التى كانت قد تخرج بها شبابها ، والتى كانت تعود لتسمعها على شفتى أبنا .. ولكن حرب ١٩١٤ أوقفت كل ذلك وفى ١٩١٥ توقفت مدام دى مونترلان نفسها .

فى عام ١٩١٤ كتب مونترلان أول كتاب له « المنفى » هذا معروف ، ولكننا نعرف أنه فى هذه الفترة بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٤ كان مهتما أكبر الاهتمام بمصارعة الثيران ، وبالدراسات الأدبية الجادة ، عندما كان بين الرابعة عشرة والثامنة عشرة .

وأنه أيضا في ١٩١٤ درس أول سنة من دراسته للحقوق . بعد أن نجح بصعوبة في امتحان البكالوريا ، وكان قد رسب في الامتحان الشفوي ... ' .

ومن المعروف أيضا أنه جند احتياطيا في ١٩١٦ وأنه جرح جرحا خطيرا في ١٩١٨ ، وظهر له أول كتاب « دورية الفجر » في ١٩١٩ في مجلة « كتابات جديدة » وأن إحدى عشرة دارا للنشر رفضت هذا الكتاب ، فأصدره على حسابه .

ومع ذلك فهذا الكتاب بالذات هو أوسع كتبه انتشارا ، وقد صدرت منه سبع عشرة طبعة ، لثلاث عشرة دارا للنشر . حتى عام ١٩٦٢ فقط ، ونحن نعرف أيضا أنه كان يمارس الرياضة جري المائة متر ، وكرة القدم في النوادي الشعبية حتى ١٩٢٤ في نفس الوقت الذي صدر فيه كتابه « الحلم » في ١٩٢٠ ، ثم « الأولمبيون » و « أغنية جنائزية لموتى فردان » في ١٩٢٤ وهو العام الذي عرف فيه شهرة واسعة .

يعود مونترلان بالذاكرة إلى عام ١٩٢٤ حينما نشرت « الأولمبيون » و « أغنية جنائزية لموتى فردان » : « هي السنة التي جاءت لي بالشهرة ، وفي نفس الوقت نزعنت عني كل تذوق للشهرة ، عرفت فكرة عما هي الشهرة وكان هذا يكفي . أحسست بحقيقة هذه العبارة التي قالها مونتالمبير Montalembert ، فيما أعتقد ، عندما كان في قمة نجاحه الأول « المجد ؟ ما شأن المجد بالسعادة ؟ »

وكانت هى أيضا السنة الوحيدة التى أحسست فيها بعطف خاص
يكنه الناس إزاء أعمالى ، وهو شعور لعلنى أستطيع احتماله .
لقد رأيت الطريق الناعم المهد ، وتنكبت هذا الطريق . وعلى ذلك
فقد مزقت متاع الأسرة ، ووضعت ما بقى من ممتلكاتى المنقولة ، فى
المخزن ، وتخلصت من كل ثقل البيت ، وكل مافيه من رغد ، وتركت
فرنسا ومعى حقيبتان كانتا ، طوال عشرة أعوام بعد ذلك ، هما كل
متاعى . والواقع أنه ابتداء من ١٥ يناير ١٩٢٥ وهو التاريخ الذى
سافرت فيه والذى أصبح خطأ فاصلا فى حياتى ، أمضيت خارج
فرنسا سبع سنوات وشهرين .

وهى الفترة التى يسميها مونترلان « أزمة المسافرين
المطاردين » ، وهى التى أوحى إليه بكتبه الثلاثة : « عند ينابيع
الرغبة » الذى نشر فى ١٩٢٧ و « الأميرة الطفلة فى قشطانة » عام
١٩٢٧ و « المسافر الوحيد شيطان » الذى صدر فى ١٩٤٦ .
يعترف مونترلان بأنه وضع فى كتابه « عند ينابيع الرغبة » « تلك
المشاعر التى دفعتنى إلى عرض البحر ، فلن أعود إليها هنا : ولكننى
كنت أريد فى كلمتين : أولا أن أحقق الخرافى الأسطورى ، وثانيا أن
أتجرد عن كل تضامن . وكان عندى مع ذلك ، نهم كبير إلى الخلق
وقد كان لى كل ما أردت ، وزيادة . ووصفت ذلك بعبارة جاءت فى نص
لى بعنوان « كارنيفال مدريد » حيث قلت إن كل ما يصل إليه المرء ،
يقضى عليه فى الوقت نفسه . وكان ذلك فى مارس ١٩٢٥ أى بعد

شهرين من سفرى . وقد يقال ، دون ابتسامة ، أنه ليس ثم شيء أكثر من ذلك مدعاة للعبرة ، هذه التجربة التى كان يمكن أن يرعاها أحد أباء الكنيسة ، والتى يمكن أن تكون خلاصتها كلمة باسكال عن عدم جدوى مغادرة المرء لغرفته . ولن أعتذر الآن عن أننى سوف أشير إلى بعض تفاصيل جسمانية ، فالجسم يصنع الروح ولا ينبغى للمرء أن يعتذر عندما يتكلم عنه ، ففى نهاية هذه السنة بعد أن عشت فى إيطاليا قليلا ، وفى مراكش الأسبانية قليلا ، وفى أسبانيا كثيرا ، حدث لى ، بينما كنت ألوح بالوشاح أمام ثور فى مزرعة قريبة من « الباسيت Albacete أننى طوح بى إلى الأرض وتلقيت ضربة من قرونة مزقت غشاء الرئة ، وبينما كانوا يضحكون من ذلك فى باريس ، كنت أبصق دما ، .

محنة الجسد ونقمة الكتابة

امضى هنرى دى مونترلان أربعة أشهر من عام ١٩٢٦ فى دور الاستشفاء ، وفى نهاية الأمر ، عندما جاء الخريف ، وكان يمر بفترة نقاهة فى طنجة ، احس بأثار جرح أصيب به فى الحرب . كان ، كما يقال ، قد « جرح جرحا خطيراً » .. سبع شظايا فى الكلى لم يمكن استخراج شيء منها إلا شظية واحدة . وكان كما يقول لا يحس بألم بعد مضى بضعة شهور من هذه المحنة ، كان بعد الحرب يلعب كرة القدم ويجرى فى سباق المئة متر ، ولكنه فى طنجة حظر عليه ركوب

الخيال . وتضاعفت مثل هذه الأنواع من الحظر عاما بعد عام . وبالاختصار ، فإن هذه « الخمسين في المائة من العجز » بالنسبة لرجل لم يرحم جسمه أبدا ، وكان يجد في حيوية هذا الجسم وشرفه إحدى المتع الكبيرة في شبابه ، لها معنى خاص عنده . فهل كتب شيئا في هذه الفترة بالذات ، أعنى فترة المحنة الجسمانية ؟

يجيب مونترلان على ذلك : لن تجد في كتابي « الخدمة غير المجدية » أكثر من خمس أو ست صفحات ترجع إلى الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٢٧ كنت أعيش في ضجيج نفسي وكنت مشغولا جدا بتعذيب نفسي وانقاذ نفسي ، فلم ألق اهتماما لشيء آخر . ولكنني أقيت بهذه الأزمة إلى الورق ، وصنعت حياة من موتى عدة ميتات . وأنا أرى بعض الناس يحكمون على بالكتابين اللذين منهما هذه الأوراق ، وحدهما . ولكن المرء لا يحكم على رجل بما يفعله أو يقوله في حال الأزمة . ذلك أشبه بالخيانة ، لا بالحكم عليه . كأنما يحكم على المرء بكلمات يقولها في النوم أو في السكر .

وفي ١٩٢٨ بدأت تنحل أزمة « المسافرين المطاردين » هذه . دون سبب ظاهر . المفروض أنها استنفدت ، كما يستنفد الحب ، أنها أخذت وقتها كما يقولون . لماذا يكف المرء عن حب امرأة ؟ يفترض أن جهاز الجسم يحس إحساسا مضطربا أنه يجب التجاوز إلى شيء آخر ، إنه لا ينبغي الاستئانة إلى حال معينة ، بينما تقادينا ألف حال مختلفة ، بما في ذلك الحال المناقضة . المفروض أن هذه الأزمة قد

توقفت إذا جنح المرء إلى الاستنامة إليها . وهي تبدو عندئذ عصبية على الفهم ، كما يبدو لنا عصياً على الفهم أننا منذ ستة شهور ، كنا نبكى من أجل امرأة ، بينما نحن اليوم نعبّر الشارع إلى الرصيف الآخر حتى لا نلتقى بها . ليس ثم ما يدعو للاعتذار عن ذلك ، ولا تفسيره . يقول المرء لنفسه : لقد كنت على ذلك النحو - ولم أعد الآن كذلك - هكذا تمضى الطبيعة . أما مونترلان فيقول : « ماذا كانت تلك الأزمة ؟ أولاً . أزمة على قدر من الغلظ ، من الشبع الحسى ، ثم نوع من انفجار المراهقة المتأخر . لم أكن ، حتى عام ١٩٢٥ ، أعرف شيئاً إلا الكلية أو الحرب ، والملاعب ، وذلك كله ليس الحياة . لم أعرف الحياة حقاً إلا في ١٩٢٥ ، وأنا أعترف أنني تجاوزت الحدود مع الحياة . كانت تلك فترة ما بعد الحرب ، ومهما كنت بعيداً عن باريس ، مادياً ومعنوياً فقد كانت روحها في الجو . وربما كانت هذه الأزمة أيضاً مما يسميه بعض الكتاب « أزمة الرجل في الثلاثين من عمره ، سواء كانت وهما وسراباً أو حقيقة » . ويستطرد مونترلان قائلاً :

في ١٩٢٩ ، عدت إلى الهدوء . ولكن فلنفهم بعضنا بعضاً . أما عن الأزمة الميتافيزيقية ، لماذا نعيش ؟ فمن غير السليم أن نقول أنها انحلت ، من الأسلم أن نقول أنها اندمجت وتكاملت معي ، أنني أصبحت أعيش معها . كان بالأمس يعذبني السؤال ما الجدوى ؟ أما الآن فإن هذا السؤال يوحى إلى بالسلام ، لم يخرج من هذه الأزمة ،

بالتأكيد ، رجل جديد . وإنما خرج منها ، قطعاً ، رجل أفضل . كنت في ١٩٢٥ قد قمت بالخطوة الأولى نحو حياة روحية ، وهي التنازل عن المصالح الدنيوية أى أننى وضعت نفسى فى الموضع الذى يتبع لى حياة روحية ، وبعد ذلك جاء مايشبه هذه الحياة الروحية . كنت قد فرغت من إتمام حياة الحواس ، وإذ طردتها بعد أن أتممتها ، وجدت نفسى حراً لأن أحيا حياة روحية . أو كما قال السعدى « لا يمكن للمرء أن يعتزل متاع هذا العالم إلا إذا كان قد ارتوى منه إلى حد الغصص » ولم يكن هذا صحيحاً فى الاجمال فقط ، بل كان يحدث أيضاً فى التفاصيل ، فما أن ترتوى الرغبة ، أى تضطرد حدة ، حتى يتشكل فى نوع جديد من التسامى . كان كل شىء يجرى بالضبط كما لو أن الكائن بعد أن يفرغ من حسيته ، تزدهر فيه الروحانية ، فى الساحة الخاوية ، بحركة إندفاع محتدمة ، وقد كتب أحد الكتاب الدينيين يصف هذه الآلية بقوله : « يجب أن تخرج الأشياء ، حتى يدخل الله » وقد رأيت أن إتمام هذه الحياة الحسية لم يكن إلا طريقاً ، وقلت ذلك للكاثوليكين ، ولكنهم لم يصدقوا منه حرفاً . قبل ١٩٢٥ كنت أحيا بعنف ، كنت متشبعاً بالخصال الرومانية ولكن طباعى بعد ذلك جنحت إلى اللين والدمائة .. فى الصراع ، فى الملاعب ، لم أكن أرى العنف إلا رؤية الند للند . كنت أراه عنفاً سليماً صحيحاً . أما فى أفريقيا الشمالية فقد رأيت العنف يمارسه الأقوياء ، وهم الأوروبيون ، ضد الضعاف أهل البلاد ، واعتقد أن ذلك حملنى

على أن أشمئز من العنف ، طيلة حياتى ، وبدأت أحب المنهزمين « .
هل لنا أن نعرف بعض عناصر هذه الحياة الروحية ، أو « مايشبه
الروحية » كما يسميها مونترلان نفسه ، وهى التى حلت محل الحياة
الحسية الملية ، على أثر إنفراج أزمة عام ١٩٢٥ ؟

يؤكد مونترلان إنه قبل ١٩٢٥ كان يقبل فكرة « أن يصنع لنفسه
مستقبلاً » كان عندى هذا الطموح الصغير ، أما الآن فإن الطموح
يبدو لى شيئاً غثاً هشا . ليس هذا فضيلة من جانبى . بل لأن
« الحيوانات » و « المتاع » التى يستهدفها الطموح لم تعد تثير عندى
أية رغبة . ورأيت أن السرطان الذى ينخر المجتمع الأوروبى هو
الغرور الاجتماعى . وقد مات الغرور عندى ، مما كان يشعرنى ، أول
الأمر ، باحساس فريد ، لعله يماثل إحساس الرجل الذى يصحو من
الكلورفورم بعد العملية ، وقد فقد إحدى ساقيه . بذلك يقيس المرء
المكانة التى يشغلها الغرور فى حياة الإنسان . فإذا اختفى أحس المرء
بالضياع وقتاً طويلاً . إن قضاء سبع سنين وشهرين ، عن طبيب
خاطر ، خارج فرنسا ، وذلك فى فترة الحيوية الأدبية الكبرى بعد
الحرب ، إن معنى ذلك لا يقدره بالضبط إلا أولئك الذين يعرفون
تماماً مدى التنازل الذى ينطوى عليه غيابى واختفائى الطويل
العميق ، وقد حصلت على الشهرة ، فى وقت كان يغتصبها أدنى
الناس حقاً فيها ، دون أن أفعل شيئاً للحصول عليها . ولكن هذه
الشهرة جلبت على من المتاعب أكثر بكثير مما وفرت لى من متعة .

وبعد ذلك غرقت في أعماق هذا السلام الذي يوفره الإنكار والتجهيل ، بل بالغت إلى حد الهوس في هذا حرصاً على ألا يعرفني أحد ، وألا أظهر من نفسي إلا الشائع العام بين كل الناس ، وبذلت من الجهد في تقليل هذه الواجهة الاجتماعية ما يبذله الناس عادة في زيادتها . فإذا كان هذا موقفه من الشهرة ومن « الغرور الاجتماعي » كما يقول ، على حين أنه ينتمى ، كما هو معروف إلى أسرة تعود في خط متصل لا ينقطع إلى أحد نبلاء القرن السادس عشر ، فما هو موقفه من مسألة الثروة ، والاستثمار ، والملكية الخاصة ؟

يرى مونترلان أنه : « قبل ١٩٢٥ كنت أفكر في المال كما يفكر فيه أهل طبقتي . قبل ١٩٢٥ كنت أعيش حذراً متيقظاً : صناديق مغلقة وأقفال موصدة .. أما بعد ذلك فقد عشت مثل الرجال الذين أقدرهم ، أبوابهم مفتوحة ، من قبيل المبدأ الخلقى . والآن أصبحت أفكر أن النقود لا ينبغي أن تعمل ، كما لا ينبغي أن يعمل الإنسان وأن هذا التولد الذاتي للنقود لا تفوح منه رائحة طيبة ، وأن الفوائد التي لا يقبضها المرء في هذا العالم تحسب له في عالم أسمى . ويجب أن يخسر المرء قليلاً . هذا الاحساس بالخسارة إحساس طيب ، ومن ثم فقد بدأت منذ ١٩٢٥ ألا استثمر أموالى ، واستمرت دون أن أراجع مرة واحدة ، إذ أعتبر هذا الموقف مهماً ، لا للأسباب التي ذكرتها فقط ، بل لأنه يجعل من المستحيل على أن أمارس كل تجارة ، وكل صناعة بالمعنى الحديث ، فهو يرمز إذن إلى القطيعة بينى وبين نظام

اجتماعى جدير بالادانة . وقد سرنى أن أعلم فيما بعد ، ما لم أكن أعلمه عند ذاك ، أن القوانين الكنسية المسيحية فى القرون الوسطى كانت تحرم القرض بفائدة ، وأن الشريعة الإسلامية مازالت تحرمه . إننى لا أستطيع أن أفهم سبب هذا الحشد الحاشد من الجرائم والفظاعات التى ترجع إلى علة واحدة : هى النقود ، منذ فجر العالم ، وليس عندى ما غيره فيما كتبت ، منذ ١٩٢٤ عن « اللاملكية » بالنسبة للأشياء وللثروات . فمن المعروف أن « لا ملكية » الأشياء والثروات هى النتيجة الحتمية للحرية الروحية . وفى بيتى أجد كل ما هو خارج صومعة العمل ثقلا وضيقا وندما ، فإذا كان فيه بعض التحف الفنية ، وأقول التحف الفنية لا تحف الزينة الباذخة ، فإن الزينة والبذخ تسبب لى دائما رعدة من الاشمئزاز والاحتقار ، فإن هذه التحف كأنما لا توجد على الإطلاق ، إذ أننى أستطيع التخلص من ملكيتها دون أن أعانى شيئا . فى يوم من الأيام أخبرتنى الشرطة بأن أحد خدمى كان يسرقنى منذ زمن . وكنت أعرف ذلك ، وأتركه يفعل مايريد . كان يخلصنى من هذه الأثقال المثبتة ، هذه التحف الفنية التى كان يسرقها . وكان يحصل على متعة من النقود التى يبيعها بها . وهى متعة لم أكن أحصل عليها من وجود هذه التحف .

ما موقف هذا الرجل الكاتب النبيل المحتد من مصطلح اجتماعى
أو مؤسسة اجتماعية راسخة هى الزواج ؟

يقول مونترلان : « قبل ١٩٢٥ كنت أقبل فكرة أن أتزوج ، كما تجرى بذلك التقاليد الاجتماعية ، بل كما تقضى به المصلحة الاجتماعية . وكنت على وشك الدخول في هذا النوع من الزواج . أما الآن فإنني أجد هذه الفكرة فظيعة ومن تجربة إلى تجربة تيقنت أيضا من شيء آخر إذا كان عالم الأشياء الدنيا يسبب لي ضيقا مستمرا وأنا أعزب ، فكيف يكون الحال لو تزوجت ... ! وكان عندي أن أسلوبا معيناً جادا للتفكير الفلسفي ، وأسلوبا معيناً جادا للتفكير الديني ، وأسلوبا معيناً جادا لفهم الخلق الفني ، لا تتفق كلها مع الزواج ، على الأقل بالنسبة لبعض الطبائع ، حيث ستصبح الزوجة إما كما مهملاً وإما أن تتعذب . أو أنه سيقضى على الجانب العميق مني ، روحى ، أو على الأرجح ، سيصيب الدمار كلا من الطرفين . كنت أريد أن أظل حراً في أن أحقق كل الامكانيات المعلقة عندي : أما القتال ، أو الصورة الكاملة للحياة الدينية إذا ما جاءني الإيمان ، أو التجدد الكامل من غير الإيمان ، أو غيرهما من المغامرات . وبكلمة واحدة استطعت أن أدرك في الوقت المناسب حماقة أن أعود فأصوغ لنفسى روابط جديدة ، أنا الذى سافرت لكى أتخلص من الروابط . ثم أننى إذا تزوجت - ومن الواضح أننى لم أكن أريد أن أتزوج إلا فتاة فقيرة - فإننى سوف أضيع . وأعنى بذلك أننى كنت سأضطر إلى اكتساب المال . ومن ثم فقد ضحيت بالزواج . وإذا افترضنا أنه لم يكن لدى غير هذا السبب في أن أكون سعيداً ، فإن فكرة الهوة الفاعرة التى أفلت منها تكفى لأن تسعدنى . »

لنا أن نستخلص من هذا أن حياة مونترلان كانت تعتمد على ركائز معينة أو بعبارة أصح كانت تحيطها ضمانات معينة هي : نفى الطموح ، واستئصال الغرور الاجتماعي ، وكراهة استثمار الأموال ، وغياب كل اهتمام بالنقود والحرص على اللاملكية ، والتوقى من الارتباط بالزواج ، هذه الضمانات بلا شك كانت تستهدف توفير نوع من الحياة هي أمثل ما يمكن لمواصلة عمل الكاتب ، فهل لنا أن نعرف منه كيف كان يتصرف بهذه الحياة ، أعنى كيف كان يوزع الوقت ؟ كيف ينفق هذا الرصيد من التفرغ ؟ كيف كان يحيا هذا النوع من الرهبانية للكتابة ؟

يقول مونترلان في هذا الصدد : « كنت في تلك الفترة قد أحكمت كيفية العمل في تصريف حياتى ، وأعتقد أن ذلك بالفعل كان هو التصرف الأمثل الذى ينبغى لحياة كاتب ، كنت أعيش في المتوسط ثلاثة أشهر في باريس ، في الصيف عادة ، حتى أتخلص من المتطفلين والمزعجين ، وأمضى بقية الوقت في أفريقيا الشمالية . وهناك في صحراء الرمال أحيانا ، وفي صحراء المدن الكبرى أحيانا ، كنت أتمل بكراهيتى لكل ما يشتت الذهن ويصرف الانتباه ، أحرص دائما على النظام الذى فرضته على نفسى بألا « أرى » أحدا ، وأبقى أحيانا ثلاثة أسابيع متصلة دون أن يكون على ، مرة واحدة ، مايجب أن أفعله في ساعة معينة ، بل لا أتلقى بريدى حتى في بيتى ، لكى لا أسمع جرس الباب يدق ، ولا هم لى إلا العمل ، والقراءة ،

والتأمل ، تتخللها روحات من استنشاق أنفاس الحياة ، وتملك الكائنات في موقع من العالم تطيب لى فيه الطبيعة والخلقة : حياة طبيعية ، حياة بريئة ، لا يشاركها معى فى الغالب إلا الحيوانات ، متمهلا دائما ، فقد كان لى دائما فسحة من الوقت ، لا أفعل شيئا ولا أكتب شيئا إلا ما يطيب لى ، وفى اللحظة التى يطيب لى فيها ذلك ، لا أحسب حساب أحد .

لقد توسعت فى تفاصيل هذه الحياة الحافلة بالمباهج والأعياد التى كنت أحيها ، لأن المرء ، فى تلك الأيام الخالية - الخاوية من كل عبث وعقم - يفهم نفسه ويملك نفسه ، ومن هنا يولد العمل ، فمنذ اللحظة التى ينقى المرء فيها نفسه من كل تافه طائش ، تصبح الحياة كبيرة واسعة إلى حد هائل ، أما الحياة المثقلة المزدهمة المتنازعة ، فإنها قصيرة ، ولكن الحياة المتحررة من كل ما هو غير جوهري .. حياة وافرة فياضة ، اليوم فيها ثمانى عشرة ساعة ، ليس للمرء فيها ما يفعله إلا ما يهم ، وهى مهمة سارة دائما ، هذا يوم له وزنه . ثم ان الكاتب الذى ليس له امرأة شرعية ، ولا أطفال « شرعيون » ، ولا بيت بالمعنى الصحيح للكلمة ، ولا أموال ، ولا أشغال ، ولا طموح ، ولا رغبة فى المال ، ولا ارتباط بالعادات ، يمكن أن يعطى عملا طبيعيا أعنى عملا ليس عليه أن يزاوله ليحصل منه على تكريم ، أو يطعم منه أولاده ، أو يغضب نصفه الآخر . ولكنى لا ألع على هذه النقطة ، إذ أعرف أن الجمهور لا يهتم أدنى اهتمام بما إذا كان

العمل طبيعيا ، أو لم يكن إلا الأداة الشقية للاحتياجات والانفعالات ، ومن المفهوم بالطبع أن المرء يفقد كل شيء في مثل هذه الحياة ، من الوجهة الدنيوية ، ولكن لمثل هذه الحياة مزايا أخرى غير المزايا التي ذكرتها .

في هذه الظروف التي يضع فيها المرء نفسه ، كأنه يضع نفسه في الظروف التي يكون فيها ، عندما يكون ميتا .. يعرف المرء قدر أصدقائه . يعرف المرء مقدرة عمله على الدفاع عن نفسه وحده يرى المرء الآخرين يعملون ، ولكنه لا يعمل ، على استطاعته ذلك ، هذا مشهد يرضاه المرء لنفسه . يحس المرء نفسه ، ويعرف أنه منسى ، ويحس من ذلك بهجة فائضة خفية ، فقد صمتت أصوات التملق والنفاق ، والصمت الذي يحيط بك مليء بنذر سيمفونيات الأبد . ويتعلم المرء أن يصبر على وقاحات أولئك الذين يعرفون أنك أبعد من أن ترد عليهم ، وأنه لا سلطان لك من الناحية الاجتماعية ، يصبر المرء على هذه الوقاحات ، بل يوافق عليها ، لأنها تدخل في نظام الأشياء ، بل يصل المرء في يوم من الأيام إلى أن يحبها ، بل أن يتطلبها ربما . فإذا ارتفع المرء إلى ذلك فإنه قد أصبح مدرعا محصنا ضد أشياء كثيرة ، ليس ثم سلطان كبير على رجل مثله الأعلى هو الموت في الحياة - على الأقل الموت بإزاء العالم ذلك أن الموت هو في الواقع الحياة الحقة .

لم يكن هناك ما أضيق منه قط ، في هذه الحياة ، من الناحية

المادية ، إلا مسألة الخدم . قد يقال : « لماذا كان عندك خدم ؟ »
لأننى كنت أعتقد دائما على عكس نظرية الغالبية من الأذكىاء ، أنه لم
يكن على قط أن أفعل بنفسى ما يستطيع الآخرون أن يفعلوه بدلاً
منى ، فإن مجرى الزمن وإنسيابه وضياعه تراودنى دائما . فإذا
عنيت بنفسى بأمور بيتى ، كما يفعل الكثير من رجال الفكر ، فلم أكن
أستطيع منع نفسى من التفكير فى أن الساعات التى أنفقها فى ذلك
يجدر بى أن أنفقها فى ثقافتى ، أو فى تقدمى الداخلى ، أو فى لعب
الكرة ، العمل اليدوى الإجبارى بالأمر - فى الحرب مثلا أو فى ظل
حكم شيوعى - فليكن ، فماذا يفعل المرء ؟ ولكن من تلقاء أنفسنا ،
لا .. !

ومن ناحية أخرى ، فمنذ ١٩٢٥ ، أو على الأدق منذ أن رأيت
الكثير من الأوروبيين يتحولون إلى طغاة بشعيين فى المستعمرات ،
فإننى أنفر من أن يخدمنى أحد . وأنا أحس بالذنب عندما أصدر
أمرا ، ولم أقبل خدما فى بيتى قط إلا عاملتهم كرفقاء ومنحتهم كل
ما يطلبون ، بما فى ذلك كل الحرية التى يرغبون . ومن ثم فقد كان
وجودهم لا يضايقنى إلا قليلا . لقد كان مما ينفرنى دائما أن أجد
رجلا مفكرا ، يحس ، ويخلق ، وعليه مع ذلك أن يخصص وقتا
للاهتمام بخدمه . إننا سوف نصل إلى الموت ونحن لا نعرف شيئا ولم
نعمق شيئا إلا النزر التافه ! علينا مع ذلك أن نضحى بثلاث وجودنا
فى سبيل التوافه والسخافات !

فهل يفهم من ذلك أن هذا الكاتب يفضل الحياة في الصحراء ؟
يرى مونترلان أننا عندما نقول : « تحيا الصحراء ! » فيجب أن
نعاود النظر في ذلك : ففي الصحراء يجب علينا النضال ضد كل
شيء - ضد الحرارة والذباب والرمال والعقارب والفساد في الطعام
والماء .. إلى آخره - وهذا النضال ينخر في الحياة كما تنخر فيها
الالتزامات الاجتماعية . ومن ثم فإنه يعتبر القول بأن المرء يجد الله
في الصحراء قولاً مضللاً كاذباً ، فالمرء في الصحراء مشغول التفكير في
أشياء أخرى ، إن المرء « يجد الله » في الدير . فإن لم يتوفر ذلك ،
ففي غرفة من غرف أحد الفنادق في عاصمة من العواصم ، ذلك أن
المرء هناك ، ينقطع عن كل الهموم الاجتماعية
في ذلك يقول مونترلان :

« بعد أن غادرت فرنسا في ١٩٢٥ ، أمضيت أحد عشر عاماً أحياء
هذه الحياة التي أصفها الآن وهي تجربة بلا شك من التجارب التي
يصح لك أن تعتبرها تجربة فريدة في تاريخ حياة الكتاب .
ولكنني في ١٩٣٥ ، لو لم أكن قد بنيت لنفسى هذا النوع من
الحياة ، لما كنت عند ذاك في وضع يسمح لى بالفعل أن أكتب سطوراً
واحداً طوال عشرة أعوام بعد ذلك ، وأن أنشر مع ذلك سبعة كتب
كنت قد كتبتها ولم أنشرها .. اللاملكية أو الملكية الضئيلة إلى أدنى
حد ، وهي مع ذلك موضع الاحتقار ، وعدم إدارة الأموال التي
أكسبها ، وتخفيض الرابطة الاجتماعية إلى أدنى حد ، واللاسيطرة

الشخصية أى إهمال ما يمكن أن يعظم فكرة أن العالم مصنوع من أجل المرء ، أو عدم رعاية هذه الفكرة إلا على نحو متقطع غير دعوب ، والفردية أيضا ، هذا النوع من الحياة التى توصى بها كل الديانات وكل الفلسفات ، كانت تلك هى حياتى طوال أحد عشر عاما تقع فيها أكبر فترات مابعد الحرب فى فكرى نشاطاً وازدحاما وشعثا . وقد كنت موضع لوم لذلك لا من أولئك الذين سوف ينقدونى دائما ، مهما فعلت ، بل من جانب هؤلاء من أصدقائى الذين كنت أظنهم أرجح عقلا والذين كانوا يريدون لى الخير بالتأكيد . كان فى ما يقولونه لى عبارات تتردد دائما هى أن ألعب دوراً ، أن « أتخذ مكانا » بل أن « أحتل مكانا » كانوا يقولون لى « لا تنس أن الخيل التى تكسب السباق ليست هى الخيل المطلقة السراح بل الخيل التى توضع لها اللجم والأزمة والمهاميز ، لكنهم كانوا يجهلون أن هناك رجالا فى الحياة لا تعرض لهم الحياة كما يعرض من السباق ، رجالا يبدو لهم هذا التصور فظا ومداهنا . إن الناس جميعا ودائما ، يدفعوننا نحو الجانب الأقل طيبة من كياننا ومنهم من نعتقد أن من شأنهم تشجيعنا على المثابرة على السير فى الطريق الضيق » .

« كانت سنة ١٩٣٠ هى السنة التى وجدت فيها توازنى . ومنذ ١٩٣٠ كنت سعيدا جدا .. وكانت تلك فترة أكبر بكثير من الأسابيع الثلاثة التى عرف فيها « جيته » معنى السعادة وبأقل منه أداة ، لم تهبط إلى هذه السعادة من السماء ، بل هى من صنعى ، وهى فوق

ذلك ، مما أحرزته إحرازاً لأننى دفعت ثمنها ، لذلك لا أتخرج منها
أحمراراً ، إذا افترضنا أن المرء عليه أن يتخرج أحمراراً قط من
السعادة . وأضيف إلى ذلك كل ما تلقيته من أشياء سعيدة ، تلقيتها
تحت شخصيات لى ليست هى شخصيتى الحق . إن الحياة الغامضة
المعتمدة هى الشمس الكبيرة . ففى خلال سنوات الأزمة لم أنشر إلا
صفحات محرقة مفككة الأوصال ، منتزعة من مذكرات خاصة ، هى
صفحات « الينابيع » و « الأميرة الصغيرة » . وفى ١٩٢٩ كتبت
« البعوضة أو المستشفى » وهى رواية تجرى أحداثها بين الشعب
ونرى فيها كيف يموت الناس الذين لا يملكون ما يشترون به قوتهم .
وفى ١٩٣٠ بدأت « وردة الرمال » وكتبت « الفتيات » . إنها جميلة
الحياة . وعندما يقلبها المرء ويرأها إلى أعماقها ، عندما يرى المرء
ما هى فهناك ما يدعو للركوع أمامها على الركبتين .

ما هى الحياة

عند هنرى دى مونترلان

يقول هنرى دى مونترلان : الحياة بالتأكيد شئ خارق ، خارق
أكثر من العبقرية ، هناك فى رصيدها ما يخل بتوازننا ، ومن النادر
جداً ، عندما يسألها المرء ، أن تعطيه الإجابة التى ينتظرها . إن
وضعا من هذا النوع يستحوذ على . هناك مثل يقول : « العجوز
لا تريد أن تموت لأنها تتعلم كل يوم .. وأنا أيضاً ، كالعجوز أتعلم
كل يوم . كنت مثل رجل يبدأ تعاطى الأفيون : فيظهر أن هذا

الفردوس يبدأ بأن يجعل المرء مريضاً ، وأنه يجب المرور بفترة تمرين ، وكانت السنوات الثلاثة ، سنوات « المسافرين المطاردين » وهى الفترة التى تعلمت فيها التأقلم والتكيف مع فن السيطرة على الحياة ، فترة غثيان . أما الآن فقد بلغت ذلك ، ورأيت أنها هائلة ، الحياة ، أنها جديرة بأن تدفع المرء راكعاً على ركبتيه وهو شئ نحرزه فلا رجعة فيه .. فعندما أصل إلى فضاءة الشيخوخة الأخيرة فسوف تكون عندى هذه المعرفة السائدة التى لا يمكن أن تنتزع ، سوف تكون عندى هذه المعرفة المقدسة أننى فعلت ما فعلت ، أننى لم أضيع وقتى ، أننى كنست ما كان على أن أكنسه ، أننى لم أدع شيئاً يوقفنى . كيف لا يمكن أن يموت المرء بعد ذلك فى سلام ! ولنمسك الخشب ... !

الشباب المتعثر الأعشى ، الشباب البائس التعس ، هو الذى يقف بغياء أمام الحياة .. ولكن هناك هذه الثقة بالحياة عندما بدأت الغضون الأولى تخطط الجبين ، هذه الثقة بالحياة هى التواطؤ معها . هذه الابتسامة المتواطئة .. أننى أعرفك أيتها الحياة .. أيتها العابثة .. ! عندئذ عرفت أن الحياة لن تخدعنى ، أنها لم تكن قد خدعتنى قط . لقد غامرت بكل شئ .. كل شئ .. ولم أسقط أبداً .. مشيت على حافة الهاوية دائماً ، ولم أقع قط .. لم يكن هو الله الذى يمسك بيدي .. بل كان دائماً كائننا حياً .. كائننا صغيراً لا يعتد به فى شئ .. يمسك بيدي .. ذلك أننى فى نهاية الأمر لم أكن وحدى .. كنت

دائماً يدا .. بيد .. ولم يخنى أحد .. كم من الكائنات لم تخنى ! ولو أن كتابي « العذاب » اختفى كلية ، لوددت أن تنقذ منه جملة واحدة هي : « أن الناس لا ينالوننا أبدا بكل السوء والشر الذي يوسعهم أن ينالونا به ، نعم ، هذا صحيح ، ليس الناس بهذا الشر . كم منهم لم يكن عليه إلا أن يدفعني دفعة صغيرة ليطرح بي في الهوة .. ! ولم يدفعني أحد .. وإنني شاكر لهم .

وعندما تكلمت عن السعادة ، فإنني أعزو تلك السعادة التي عرفتھا إلى هذه الثقة في الحياة .. هذا واضح .. لقد كنت كتبت قبل ذلك .. أنني لا أهتم بالسعادة ، راودني هذا خاطر وأنا استمع إلى الموسيقى ، أي أن شخصا آخر هو الذي راوده هذا خاطر .. تلك من مساويء الموسيقى ! والحقيقة أنني خلقت للسعادة ، وأنني موهوب بحس للسعادة أحد رهافة ، وأشد اقتضاء ، مما هو الأمر عادة عند أشباهي . وقد أتاح لي طالع الحسن أن أدرك ذلك في الوقت المناسب . خلقت لمعرفة بهجة تضطرد علوا وعموقا ، دائما ، وتضطرد عمقا وعظمة .. وهي البهجة التي عرفتھا .. وأعرفھا . كانت هذه السعادة محجوبة خلال فترات طويلة كما تحجب الشمس الصحراء بضباب من الرمال وراء وعى عندي بأن شيئا عظيما كان يجب أن يوجد . شيئا عظيما ليس قبل السعادة : من جراء ظلم طبقة لطيفة .. وجنس لجنس .. ثم عانيت أنا نفسي من الظلم ، ورأيت من اقتترف الظلم مظلوما بدوره . على هذا النحو عانيت وتألمت من فرنسا

عندما كنت انظر إليها باعتبارها دولة استعمارية . ثم جاءت بعد ذلك المحن التي خاضتها فرنسا من جراء أعمال أعدائها ومن جراء نفسها أيضاً . فقضت هذه المحن على خفتي ، وعلى حريتي في التفكير ، وطوال أيام وأيام بأكملها لم أستطع أن أتغلب على نفسي إذ كنت أفكر في شقاء بلادي ، على أن هناك ما يدعو للألم والمعاناة في كل مكان ، وما على المرء إلا أن يكون ممن يتذوقون الألم ويميلون إليه ، ولكني لست من هؤلاء الناس ، ومع ذلك فإنني لسوء الحظ ، دون أن أملك من الأمر شيئاً ، أعاني من آلاف الأشياء الغريبة .. وأنا اعترف أنني في بعض الأحيان كنت أحس بالارهاق من أنني أهتم اهتماماً معذباً بهذه الأشياء التي كانت غريبة علي في حين كانت حياتي الخاصة وحياة أولئك الذين أحبهم تجري مجرى سعيدة للغاية ، نتيجة لحسن حظ ينذر أن يتحقق مثله ، لذلك كنت أحس بالارهاق من اهتمامي هذا الاهتمام المعذب بالوطن ، أو القضية الاجتماعية أو قضية المستعمرات ، وهي المسائل التي تقف أمامها الغالبية العظمى من الناس موقف البلادة الكثيفة .

إن ذلك يؤدي بنا إلى مسألة هامة ، الكثير من النقاد يرون أنه كاتب معتزل ، بعيد الصلة عن المشاكل التي تهم الناس في مجموعهم ، وأنه يؤثر الوحدة والبعد عن الخوض في القضايا الاجتماعية ، بل يصفونه كثيراً بأنه « متسكك الأدب وراهبه » وخاصة أنه صور نفسه بالفعل في كتاب « وردة الرمال » و « العذاب »

كاتباً يقع خارج الزمن ، خارج الأحزاب ، بل خارج الأوطان .

ويعترف مونترلان في صراحة ووضوح : « إننى فى الواقع لا أتضامن مع أى شىء ولا مع أحد . فأنا فى الحرب مقاتل متطوع ، أى حر فى أن أترك القتال عندما أريد ، وهو ما فعلت ، وأنا كاثوليكي ، ولكنى لا أمارس الطقوس الدينية ، وأنا عضو فى ثلاث جمعيات للمحاربين القدماء . لكنى لم أضع قدما قط فى أى جمعية منها . إننى دائماً فارس وحيد ولكن يبدو دائماً مشتبكا . وقد قرأت فى الصحف أننى « متوحد معتزل » إن رجال الأدب ورجال الدوائر الاجتماعية المرموقة عامة ، وأصحاب المكانة ، يظنوننى متوحداً معتزلاً لأننى لا أزورهم ولا ألقاهم ، هم رجال الأدب والمجتمع وأصحاب المكانة .. ولكنى أرى وأزور وألقى غيرهم ، وحياتى الخاصة التى لا يعرفون عنها شيئاً ليست حياة المتوحد والمعتزل . لقد كتبت فى ١٩٣٥ فى مذكراتى « لو أننى لم أكن باستمرار على صلة ، وعلى صلة وثيقة ، بالمغمورين من الناس ، الشعب فى فرنسا ، وأهالى البلاد فى أفريقيا ، لكنت معادياً للبشرية ولكنى لست بذلك من شىء فإن كلمة روسو التى تقول : « أ حذفوا البشر وسيكون كل شىء على مايرام » أجيب عليها دائماً « أ حذفوا البشر وسيصبح كل شىء لا شىء » . إن هناك أرضاً مشتركة يجد المرء نفسه فيها مع كائنات يفصلنا عنهم كل ما يفصل الناس بعضهم عن بعض فى هذا العالم ، اختلاف التربية والتعليم والمشاغل والطموح وجو الحركة والنقود ، والواقع انه ليس

ثم حاجة إلى أن نقلل المسافات بينهم وبيننا ، أن نضع أنفسنا في متناولهم ، لا حاجة إلى هذه الجهود الشاقة التى تتكلف افتعالاً وصنعة وتحفظاً ، هذا يحدث فى الكثير من المحاولات للتغلغل فى الطبقات .. لا حاجة لكل هذه الجهود ، لأن كل شىء يصبح مستوى السطح ممهداً لأن بيننا جميعاً عاطفة إنسانية مشتركة .

يتصل بذلك أيضاً السؤال عن موقف الكاتب من جمهوره . إن الكاتب يعطى عمله كما تثمر شجرة التفاح مثلاً . دون أن تهتم الشجرة بما إذا كانت التفاحة سوف تقطف ، وإذا قطفت ، بما سوف يفعل بها الطباخ ، والواقع أن الناس من حزبى سوف يتكلمون باطراد لغة لا يفهمها الجمهور العريض . إن تفكيرنا المتفرد يصعد ، ولكنه لا ينتشر ، كهذا الخيط من الدخان الذى يرتفع فى الصحراء ، حبلاً رقيقاً رفيعاً يربط بين الأرض والسماء ، وأنا منذ كتبت كتابى الثانى « الحلم » كنت قد اتخذت موقفى بأن أقبل نفسى ، كلية ، كرجل ، وككاتب ألا أخشى أن أعبر عن كل ما أحس حتى لو كان يمكن أن يضيرنى هذا التعبير ، واعتبرت نفسى رجلاً ، فى عريه الكامل ، سوف يكشف نفسه طوال حياته ، سوف يعطى نفسه فى عمله ، بتهور واع ، طوال حياة بأكملها ، ومن ثم فقد اتضحت على الفور هذه الخصيصة بينى وبين الجمهور ، غياب الكذب ، وبكلمة أوسع الأمانة . وما من حاجة أن أذكر هنا أن مثل هذا الموقف أبعد ما يكون عن أن يقدرك الجمهور من أجله . هذا موقف يدفع ثمنه غالياً . وقد

سهل على هذا التعبير الكلى نتيجة لحساسية وحسية وخيال أتاحت لي أن أمسك بأرشف الظواهر وأكثر استعصاء على الثبات ، وهى فى طيرانها ، وقد خدمتها أداة قادرة على أن تعطيها ؛ فى الفن بحدة ودقة دون أن تتخلف عنها أية نفاية . من هنا يبدو لى أن عددا كبيرا من العواطف الإنسانية قد تمثلت فى أعمال المنشورة وغير المنشورة . أحيانا لحسابى أنا وأحيانا أخرى لحساب شخصيات روائية . هذا التعاطف مع كل ما يوجد . حتى وإن كان ذلك معاديا هو الذى يصنع الوحدة فى كتاباتى . وهى وحدة عندى تستدعى النظر ، ويمكن القول بعبارة أخرى أن ذلك هو معنى الحياة ، أو بالأحرى معنى الإنسانى . ويقال إن هذه الوحدة محسوسة على الأخص فى أعمال المسرحية ، وذلك طبيعى لأن كل تعليق للكاتب يختفى فى الفن الدرامى ، وإذن فالكاتب يدخل إلى كل من شخصياته ، مباشرة ، ذلك الجانب من نفسه الذى يتسابق مع هذا المخلوق الخيالى مباشرة أو ببراعة مليئة بالقوة ، وليست هناك شخصية واحدة من شخصيات أعمال المسرحية لست متفقا معها . ولم استخلصها من إحدى الوحدات التى أكون فيها أنا مع نفسى . إننى كل منهم ، ولست بواحد منهم .

هذه مسألة هامة بالفعل ، لأنها تتصل بمشكلة أساسية هى علاقة الكتاب بشخصياتهم الروائية .

إننا لسنا منفصلين قط ، تمام الانفصال ، عن الشخصيات

الروائية . في كل منا أحلام لا نريدها أو لا نستطيع أن ندفعها إلى حد التحقيق والفعل ، ونحن نصنع شخصية روائية من كل هذه الشخصيات التي كان من الممكن أن توجد ، وعلى ذلك فعند كل منا جانب تغلبه على أمره وتكبته جوانب أخرى ، وبغزل هذا الجانب والتعبير عنه نصنع إحدى شخصياتنا الروائية ، إننى أعرف حق المعرفة كل مساوئ الناس ، لأننى أدرسها فى نفسى ، والجمهور خليق بأن يفزع لو أنه عرف كيف يغلى العمل الأدبى فى أية أنية من أوانى الساحرات ، قبل أن يقدم إليه ...!

ذلك أن مشاعرنا تكمن فى داخل كلماتنا كطيور محنطة ، وفى بعض الأحيان يخيل إلى أن فكرنا يتحرك دون أن نشارك فيه ، وبعض الأفكار تظهر للوعى للحظة خاطفة من الزمن كاللحظة التى تظهر فيها السمكة للعيان بوثبتها فوق سطح الماء .

ويقودنا ذلك مباشرة ، بعد مسألة علاقة الكاتب بشخصياته الروائية وإلى مسألة طبيعة الخلق الفنى نفسه .

فهناك الخلق بالانفعال ، وهو يعطى لنا المادة الخام ، وهناك الخلق بالفن وهو الذى يحكم ويختار ، ويؤلف بين الأشياء ، وبينى ، وفى هذا الصدد سأقص لكم قصة ، فى يوم من الأيام فى أثناء الحرب مررنا بجثة حصان ، وفجأة انطلقت منها غريبان كانت مختبئة فى أغواره ، وحلقت نحو السماء ، أما عن الفنان ، فإن ما ينطلق من هذا العفن العظيم الذى هو الحياة ليس غريبان بل طيور الجنة كأن

الطبيعة تعوض هذا الجانب المخيف من القدر المفروض على الفنان
إذ يتحتم عليه أن يقضى ثلث حياته القصيرة ، نعم ثلثها ، مدفونا في
هذا المنجم المظلم ، منجم العمل ، منزوعا عن حرارة الحياة وسعتها ،
ولذلك فإن الطبيعة تعوضه عن ذلك بأن تعطيه القدرة ، عندما يعود
للصعود إلى النور ، على أن يملك الحياة ملكية أكثر من الإنسانية .
مثل هذا البطل في الأساطير الذى يقضى عليه بأن ينفق من كل عام
نصفه في الجحيم ، تحت الأرض ، فإذا عاد للأرض عاش عليها كما
يعيش أنصاف الآلهة ، وأعود فأقول إن الجمهور يسهل عليه الظن
كثيراً بأن العمل الفنى هبة يهبها الكاتب إياه ثمرة للحب الذى يكنه
له . هو ذلك بالفعل عند بعض الكتاب . وهو عند البعض الآخر ، شيء
يسقطه الكاتب عن نفسه لا أكثر ، عندما يفيض عن حاجته ، كما
يخلق المرء معطفه ، وعند البعض إذا تكلمنا بأسلوب خطير ، فإن
العمل الفنى هو الضرورة - التى تكاد تكون ضرورة آلية ، بطبيعة
خلقها أقرب إلى «الهبة» التى تعطىها الشجرة من ثمراتها ، منها إلى
هبة القلب والحب ، ولو كانت عن لا وعى .

إن بعض الكتاب الناشئين يطلبون عادة من كتاب الجيل الذى
سبقهم النصيحة والمشورة ويتخذون من هؤلاء الكتاب القدامى نماذج
وامثلة .

ألا تجد هذا شيئاً فريداً وعجيباً ؟ إن أحدهم قد يمسك كاتباً من

ذراعه ويوقفه ويقول له في وجهه : « عليك أن ترينا الطريق .. وحاول
أن تسير على الطريق القويم وإلا .. ! » .

أيها السادة أولا .. ارفعوا أذرعكم عنا .. خذوا مني ما يبدو لكم
طيبا ، وسوف يشرفني هذا ، ولكن مهمتي أن أعني بنفسى بشكل
طبيعى لا أن انحرف عن طريقى ، ولو بأقل مقدار ، من أجلكم ، هل
تعتبرونى زعيما ، أم تظنوننى أسيرا ؟ لست أسيرا لكم ، ولا أريد أن
أكون زعيما لأحد . عندما كنت فى مثل سنكم تعلمت الكثير ممن هم
أكبر منى سنا ، فذلك هو نظام الأشياء . ولكن لم يكن يخطر لى على
بال أن أرغب فى أن يكونوا شيئا آخر غير ما هم بالفعل وأن ينشعبوا
عن طريقهم لى يربطونى إلى طريقى ، كنت لأخجل من نفسى لو
طلبت منهم ذلك ، وكنت لأخجل لهم لو أنهم أطاعونى ويكفى أن ارتفع
قليلاً ، قليلاً جداً ، لى أرى دورى ، ومساهمتى بمقاييس متواضعة
أكثر نواضعا بكثير مما تظنون ، مساهمتى ومساهمتنا نحن جميعا
الكتاب . لا ينبغى أن يهتم بنا أحد هذا الاهتمام ولا أن نؤخذ هذا
المأخذ الحرفى ، لا أنا ولا ما أسميه نحن الكتاب . إننا لا نساوى
هذا . أنتم تعرفون ، أو على الأصح لا تعرفون ، فيما أخشى ، أننا
نترك رسالاتنا كالطائر دون أن يأخذ حذره يسقط الزبل فى طيرانه .. !
انظروا إلى الحياة .. لا إلينا ولتحميلونا على احترامكم إذ تتصرفون
وحدكم من غيرنا . وإذا كان أحدكم سوف يضيع على كل حال ، فمن

الأكرم أن يضيع وحده بدلاً من أن يضيع وهو يسير على أعقاب شخص آخر .

أما طبيعة العمل الفني ، فقد كنت قد ذكرت أن هناك بعض الكتاب ممن يدفعهم الحب إلى الخلق الفني ، وقلت إن البعض الآخر تدفعهم إلى العمل الفني « ضرورة للخلق » . إن هذا الأسلوب الأخير ، أسلوب الضرورة الحتمية للخلق هو أسلوبى بالفعل .

إن هناك عظمة في صنع عمل ما يفعل الحب ، وهناك عظمة في فعله ، بكبرياء : وفي معرفة هذه « الضحكة القوية » ضحكة أنصاف الآلهة الراضين عن أنفسهم ، بعد القيام بهذا العمل ، هذه اللامبالاة التى طالما استترعت الأنظار ، فى الطبيعة الخلاقة ، يمكن أن تكون لامبالاة الرجل الخلاق الذى يمزق نفسه فى سبيل أن يصنع ثماره ، لأن تلك هى وظيفته ، ولكنه لا يحب الناس ولا يحرص على حبهم ، ولا على إعجابهم ، ولا حتى على احترامهم له ، ولا يتعلق نفسه أيضاً نتيجة لكراهيتهم له ، إذ لا يعلق أهمية عليهم ولا على نفسه ، ولا على عمله ، بل يولد مسوخه وملائكته الداخلية : دوراً بعد دور ، دون بهجة ، ولا حزن ولا كلل ، لأنه مخلوق لهذا ولا يمكن إلا أن يفعل هذا ، وسوف يتسم إن لم يتخلص منها ، وهذا الأسلوب أيضاً لا تعوزه العظمة ، هذا هو أسلوبى على أى حال . ولا أريد غيره . أريد فى النهاية أن أقول كلمة أخيرة عن موقفى بإزاء العالم . فعندما كنت فى السادسة عشرة من عمرى ، أقيت أمام الجمعية

الأدبية في كليتي ، محاضرة بعنوان « القبول » وماذا فعلت ، منذ هذا الوقت حتى الآن ، طوال سنين حياتي كلها ، إلا أن أقبل ؟ أن أقبل الآخرين ، أقبل نفسي ، أن أقبل ظروفى : أقبل وأنا أوافق . إن هذ القبول ، وهذه الموافقة ، للطبيعة ولما يسمى اليوم بالوضع الإنسانى ، هو جوهر ما كنت عليه ، وما فعلت ، ومنذ بكورة شبابى ، كان هناك فى داخلى دائماً ، شىء فى أبعد الأعماق غوراً ، يردد ما عبرت عنه إحدى الشخصيات المجهولة فى فقرة من فقرات يوربيدس : « ليس هناك شىء واحد مقدور ينبغى أن يبدو لنا قاسياً » وهو ما عبر عنه ماركوس - أوريليوس بنفس الألفاظ تقريباً : « أيها العالم إننى أريد ما تريد . كل ما يحدث لى ، يحدث لى من قبيل العدل » وما قاله نيتشه : « الإجابة على الحياة بكلمة نعم » . إننى الآن أعيش فى عالم قاس صلب ، حيث كل ما أراه ، حتى مدى البصر ، موصوم بالميسم الثلاثى للجنون والدناءة والبشاعة ومع ذلك فإن انضمامى للعالم ، وقبولى له ، يجعلنى اليوم ارتعد ، لتلك العبارة التى كانت تهزنى ، بشكل غامض غير مفهوم ، عندما كنت على عتبات العشرين من عمرى . هى عبارة يقولها أوديب ، فى مسرحية « أوديب فى كولونا » . إن أوديب عجوز ، ضريع ، قد انتزع عنه تاجه ، هائم على وجهه ، على يقين من أنه مجرم قد انتهك حرمة المقدسات . وهو يقول : « على الرغم من ألامى ومصائبى فإن شيخوختى ، وعظمة روحى تجعلنى أرى كل شىء طيباً » ! هل هذه « الكلمة » ، وهى كلمة لا سبيل إلى الهرب

منها « حكمة » يحتقرها الغرب الحديث احتقاراً لا نهاية له ؟ فلنتأمل تلك الحكمة التي عرفتھا ، وعبرت عنها في الفن ، كل العواطف الإنسانية ، وتحكمت فيها : تلك الحكمة التي يبتعثها لنا سينيكاً مثلاً وهو الذي عرف كيف يكون فيلسوفاً وكاتباً مسرحياً ، سينيكاً الذي عاش في عالم فكر فيه كما كتبت عنه أنا نفسي في يوم من الأيام : عالم بلا إله : عالم بلا عدالة ، نهائية ، عالم بلا قوانين ، عالم بلا إرادة .. عالم بلا قناع ولا ضباب ، عالم توجد فيه الأشياء بلا ظلال ، أيها العالم كم أنت - على هذا النحو ، وعلى هذا النحو فقط - كم أنت جدير بالإنسان ،

* * *

لا ، ليس ما يقوله مونترلان صحيحاً ، هنا ، فإذا كنا قد اصغينا إلى ما يقول فإنما لنرى كيف يفكر رجل مثله ، باح عن ذات نفسه بكل ما في وسعه من الصدق ، كيف يتأمل العالم كاتب « عريق المحتد » ، نطق بما يدور في خلدہ من افكار لعلها تنتمي إلى ماضٍ لا رجعة له ، ولعلها أيضاً تبعث حية وشرسة في هذه الأيام التي تتفشى فيها التفرقة واليأس ونعرات التفوق العرقي أو العقائدي أو الطبقي ، ويعود العنف والقتل هو الحكم والمرجع .

ولكى نحسن مقاومة هذه الأفكار ، ومثلها ، ودحضها .

لا .

إن العالم الجدير بالإنسان حقاً هو العالم الذى تسطع فيه شمس العدالة بأكبر قدر ممكن من السطوع ، وشمس المعنى أيضاً ، عالم يعرف قدر الكرامة الإنسانية ، وتتدخل فيه إرادة الإنسان لكى تسير مصائره ، حتى لو عرفنا هذا العالم « من غير قناع ، ومن غير ضباب ، بل على الأخص إذ نعرفه بلا تمويه ولا تضليل ولا ظلالٍ من التعمية ، عالم ليس علينا أن نقبل ما فيه من حمق وحيف وعبثية ، بل علينا أن نجهد لكى نبث فيه ذكاء ونَصَفَة ودلالة .

هو العالم الذى سوف يتجاوز ، فى النهاية ، أعراف الصمت المعتمة وفقدان المغزى ، إلى ساحة مضيئة يمكن فيها أن يتم فعل الرفض ، والتمرد .

هو العالم الذى تسوده وتحكمه عقلانية التفتح وسماحة التعددية ، وحماسة الإرادة للتنوير .

بوریس یاسنرناک
من الموسیقی إلى المستقبلية

بوريس باسترنسك

سنوات الصبا والشباب

بوريس باسترنك من أشهر كتاب عصرنا ، ومع ذلك فالمعروف عنه ، عندنا مازال قليلاً .

الحوار الذى نتابعه هنا مستخلص من الكتاب القيم الذى كتبه عنه ميشيل أوكوتيرييه Michel Aucouturier لم نتدخل فى الحوار إلا بالتنسيق والإعداد الذى تقتضيه صياغة مادة غنية على قدر من العمق والتركيز * .

باسترنك أولاً وقبل كل شيء شاعر عظيم ، قبل أن يكون روائياً ذا شأن عظيم . وقد ولد فى عام ١٨٩٠ وظهرت أولى أشعاره فى ١٩١٢ وكتب مجموعته الشعرية الأولى « فرس فى السحب » فى عام ١٩١٤ ثم أقام فى الأورال حيث كتب مجموعته الشعرية الثانية « من فوق الحواجز » ، وصدرت فى سنة ١٩٢٢ مجموعته الشعرية الرائعة « اختى الحياة » ووصل بها إلى مكانة عالية فى الأدب الروسى بعد الثورة ، وكان على اتصال وثيق بشاعر الثورة الأول مايكوفسكى ، وفى ١٩٢٢ صدرت له « موضوعات وتنويعات » ثم « مرض خطير » ، وفى السنة التالية كتب باسترنك مجموعات متعاقبة من القصص ، والأشعار ، حتى أوفد إلى المؤتمر الدولى للكتاب فى باريس فى ١٩٢٥

Michel Aucouturier, Pasternak Par lui-même, Seuil, Paris,

وكان ظهوره في المؤتمر الثالث لاتحاد الكتاب السوفييت آخر مناسبة برز فيها باسترناك في الحياة العامة ، عاد بعدها إلى بيته الريفى في بيريديلكينو وهى ضاحية من ضواحي موسكو ، حيث عكف سنين طويلة على الترجمة الشعرية التى يسلم النقاد جميعا بأنها على أرفع مستوى من الترجمة الخلاقة ، فترجم « هاملت » « وأنطونيو وكليوباترا » « وروميو وجوليت » « وعطيل » « وفاوست » وغيرها ثم عاد إلى الحياة العامة في ١٩٤٦ وبدأ كتابة روايته الذائعة الصيت «الدكتور زيفاجو» التى أعلن انتهاءها في ١٩٥٤ وكتب بعد ذلك بسنتين « مقالة في الترجمة الذاتية » ثم «عندما يصفو الجو» وسلم روايته زيفاجو إلى مجلة نوفى مير Novy Mir وإلى الناشر الإيطالى فلترينيللى Feltrinelli فظهرت ترجمتها الإيطالية في ١٩٥٧ ومنحته الأكاديمية السويدية جائزة نوبل في أكتوبر من ١٩٥٨ .

وقصة باسترناك وجائزة نوبل أشهر من أن نشر إليها هنا . ولكن المهم أن نشر إلى موقفه المأساوى إذ رفض الجائزة « نتيجة للدلالة التى يعطيها المجتمع الذى يعيش فيه لهذه المكافأة » .. ثم أعلن تعلقه بشعب بلاده وماضيها المجيد وحاضرها ومستقبلها في رسالة مؤثرة إلى خزوشوف ، عندما كان مهددا بالنفى ، وقال إن « رحيله خارج حدود وطنه يعدل الموت » ولكنه في نفس الوقت أكد أن الناس الذين يعرفونه ، يعرفون أيضاً أنه ما من شيء في العالم يمكن أن يرغب على أن يتصرف على ضد ما يعتقد .. وأن هذا هو الوضع ، في هذه المرة أيضاً .

مات باسترنك بعد ذلك بعامين ، في مايو ١٩٦٠ واجتمع حول قبره مئات من المجهولين بعد أن دفن كما يدفن أغمار الناس ، وظلوا واقفين ينشدون أشعاره بعد أن طواه التراب .

وأيا كانت آراء باسترنك ، وأيا كان موقفه الفكري ، سواء كنا نتفق أو نختلف معه فإنه بلا شك من أعظم شعراء عصرنا ومن واجبنا أن نتعرف - ولو قليلاً - هذه الشخصية الفذة في تاريخ الأدب العالمي .. ولعل بضع أبيات من شعره الأخير من شأنها أن تلقى جانباً من الضوء على شخصية هذا الشاعر العظيم : « أيتها الطبيعة ، أيها العالم ، يامحراب الكون .. أريد أن اتبع مسارك ، حتى النهاية ، ودموع الاستمتاع في عيني ، وتستأثر بي رجفة مقدسة ، أريد أن أصل إلى قلب الأشياء .. في كل نواحيها ، اتلمس طريقى في عمل القلب وفي اهتزازاته .. أريد أن أصل إلى جوهر الأيام الخوالى ، إلى مصدرها ، حتى النخاع ، حتى السفح ، حتى الجذور .. أريد أن أحيأ .. أن أفكر .. أن أحب .. وأن أكتشف » .

● سؤال : هل تسمح لنا بأن تروى لنا شيئاً من أولى

ذكرياتك ، عن هذا العالم الذى يبدو لنا الآن كأنه عالم

لا يمت إلينا بصلة ما ، كأنما طواه التاريخ البعيد . وأقصد

العالم الذى نشأت فيه ، فى أواخر القرن التاسع عشر ؟

باسترنك : نعم ، أذكر شيئاً من هذا القليل ، لا ينمحي من

ذاكرتى . اعتقد أننى كنت عندئذ فى الخامسة من عمرى ، وقد اتبع

لى فيما بعد أن اتحقق من تاريخ هذه الليلة بالضبط . كان ذلك فى ليلة ٢٣ نوفمبر ١٨٩٤ وفى هدأة الليل ، أيقظنى من نومى ألم حاد فادح لم أشعر به من قبل ، بمثل هذا التوهج . وندت عنى صرخة ، وأجهشت بالبكاء من الروع والفرع ، ولكن الموسيقى كانت تكتم صوت بكائى ، ولم يسمعنى أحد إلا عندما انتهت مقطوعة الثلاثية التى أيقظتنى من النوم .. وانفجرت الستارة التى كانت تحجب غرفتى ، والتى كنت أنام وراءها ، وظهرت أمى ، وانحنى على وسرعان ما هدهدت مخاوفى وطايبتنى ، لاشك أنهم ذهبوا بى ليرانى الضيوف ، أو لعلنى رأيت غرفة الصالون من فرجة الباب المفتوح .

كانت الغرفة تعبق بسحب الدخان ، وكانت الشموع تتخايل وتطرف كما لو كانت عيونها تختلج من الدخان ، وكان نورها يقع على خشب فيولينه أو فيولينسيل فيلمع ويومض ، وبدا البيانو أسود ، والسادة فى ملابسهم السود . أما السيدات بأكتافهن العارية ، فقد كان يبدو أن ثيابهن تتفتح عن أكامها فيظهرن كالأزهار تنبثق من بين باقات الأعياد . وكان هناك شيخان أو ثلاثة يختلط شعرهم الأبيض بحلقات الدخان ، وكان منهم شيخ ظلت صورته تعبر حياتى كلها ، وبخاصة لأن أبى رسم صوراً لمؤلفاته ، وكان يزوره كثيراً ، ويكن له التوقير والتبجيل ، وكان بيتنا كله تسوده روحه ، وكان ذلك الشيخ هو ليو نيكولايفتش تولىستوى .

● هذه الصورة الرائعة تتيح لنا أن نؤيد ما نعرفه من تأثرك بتولستوى ، والواقع أن كثيراً من النقاد يرون أكثر من صلة بين روايتك « الدكتور زيفاجو » وبين أعمال تولستوى ، ولكن هذه قصة أخرى قد يتاح لنا أن نعود إليها فيما بعد ، وقد اعترفت بتأثير تولستوى عليك ، بعد تأثرك بوالديك ، كما أقررت بتأثير موسيقيين مثل سكريبين وشعراء مثل بلوك وماياكوفسكى . والنقاد يتعرفون في شعرك وفي رواياتك اتجاهات متعاقبة تبدأ من الرمزية إلى المستقبلية ، ومن الشعر الاجتماعى الاشتراكى إلى الرواية المسيحية .. وإن كان المسلم به على أى حال أنهم جميعا يتعرفون من خلال كل هذه الاتجاهات ، الوجه الأصيل الحق لبوريس باسترناك .

من الوقائع المسلم بها فيما نظن أن الطفل هو الذى يصنع الرجل ، ونحن نعرف أن والدكم ليونيد باسترناك كان معاصراً وصديقاً لمجموعة من المصورين قطعوا الصلة بالفن الاجتماعى والقومى الأكاديمى الذى كان سائداً فى روسيا ، حوالى عام ١٨٩٩ وشقوا الطريق أمام الاتجاهات الحديثة فى الفن ، ونحن نعرف أيضاً أن والدكم كان رساماً بارعاً ممتازاً ، ونعرف أيضاً أن والدتكم كانت عازفة مجيدة على البيانو ، وأنها عند زواجها تخلت عن مستقبل واعد

باهر في العزف على البيانو ، وأنها كانت عاملاً مؤثراً حاسماً في تطور حياتكم الفنية ، فقد لقنتم أول دروس البيانو ، وقد كان للموسيقى كما هو معروف ، دور هام في حياتكم وأعمالكم الفنية ، بل كانت الموسيقى هي اللغة الفنية الأولى التي أفدتم منها قبل أن تفرغوا للشعر والرواية .

باستقرك : في البيت ، كنت معتاداً على البيانو الذي كانت أمي تعزف عليه بفن وبراعة ، كان صوت البيانو يبدو لي جزءاً لا ينفصل من قوام الموسيقى نفسها ، ولكن أصدااء الآلات الوترية ، وبخاصة في مجموعة من موسيقى الغرفة ، كانت غريبة علي . وكانت نبراتها تهزني كأنها نداءات استنجد وصرخات طلب للغوث حقاً ، كأنها نذر كارثة تأتي من خارج الأبواب .

● سؤال : يخيّل إلينا أن ما تصفونه بأنه «نداءات استنجد» إنما هو في الواقع ما يمكن لنا أن نستشف منه تناقضاً بين الجديد والقديم ، بين ما اعتدتم عليه وما يقتحم عليكم حياتكم .. بين نبرة البيانو الذي ترون فيه عنصراً أساسياً بل جوهرياً من الموسيقى وبين نبرات جديدة ، أي باختصار ، بين التجديد والتقاليد ، بين متطلبات العصر النامية وبين موروّثات الماضي الراسخة .. وقد يكون في ذلك أيضاً تفسير من تفسيرات مضمون عملكم الفني كله .. فهل ترانا محقين في هذا التخرّيج ؟

باسترنك : إننا جميعا ، قد اكتشفنا التقاليد . ونحن جميعا ، كنا نتلقى من التقاليد وعداً بالأصالة . ونحن جميعا ، رأينا هذا الوعد يتحقق ، على طريقتنا .

● سؤال : نعم ، إن الأثر الذى تتركه التقاليد يبدو عندكم دائما مصدر الأصالة والتجديد ، وإذا كانت أولى مظاهر هذا التناقض المثمر ، إن صح لنا هذا التعبير ، قد بدت عندكم فى هذا التناقض الغريب الذى أحسستم به بين نبرة البيانو ونبرة الآلات الوترية فى الموسيقى ، فهل لنا أن نعرف منك طرفاً من خبرتكم بهذا الفن العظيم ، وتطور العلاقة بينكم وبينه ؟ هل لكم ، مثلا ، أن تقصوا علينا كيف تعرفتم على سكريابين ؟

باسترنك : كنت فى الثالثة عشرة ، وأنا فى منزل بالريف ، عندما سمعت سكريابين يؤلف على البيانو سيمفونيته الثالثة ، وكان سكريابين يستأجر الفيلا المجاورة للمنزل الذى كنا نقيم فيه .. يا الهى .. أى موسيقى ! كانت السيمفونية تتزلزل ، وتتوهج ، دون أن تتوقف ، كأنها مدينة تحت قصف المدافع ، وتنبثق من بين الأطلال لكى تستعيد تشييد صروحها من جديد .. كانت تفيض بالمادة التى تعالجها الممارسة والصنعة الدعوب حتى حد الجنون ، ولكنها جديدة كالغابة التى تتضوع فيها أنفاس الحياة والنضارة فى زينتها الصباحية من أوراق الشجر ، فى هذا الربيع من سنة ١٩٠٣ وليس

من سنة ١٨٠٣ .. !! - أليس هذا صحيحا .. وغريباً ؟ - وكما لو أن
لم يكن في هذه الغابة ورقة واحدة مصبوغة ، ولا لوحة واحدة ،
مرسومة كذلك لم يكن في تلك السمفونية أدنى شيء من عمق زائف ،
أو من نغمة توقير عالية ، بل كانت فيها القوة الفاجعة لما يتخلق
ويتكون ، ساخرة من كل ما هو قديم بال .. كانت فيها جسارة تبلغ
حد الجنون ، تبلغ حد العبث الصبياني ، تلقائية وعفوية وحررة في
دعابة وعبث ، كأنها ملاك ساقط ..

● وبذلك كشف لكم سكريابين معجزة العفوية
والتلقائية ، وزلزل العادات التي كانت قد ابتدأت تتخذ
عندكم شكل التقاليد الراسخة .. ويخيل إلى أن هذا النمط
من التطور الفني هو الذي سوف نلتقى به عندكم في خلال
عملكم الفني كله ، واعنى بذلك الانتقال من الكمال
التقليدي إلى التلقائية والعفوية ثم بلوغ حد الكمال في
المنهج الجديد والتخلي عنه بعد ذلك للأخذ بأسباب خبرة
فنية جديدة . الا يمكن أن نرى إرهاصا لذلك كله في أنكم
عندما بلغت الثامنة عشرة كنتم قد وصلت إلى درجة عالية في
الموسيقى بل كنتم قد كتبتم الموسيقى ، وكان سكريابين
نفسه يشجع هذه الموسيقية التي رآها مكتملة ، ولكنكم
فجأة ، تخليتم عن ثمار ست سنين من العمل المتواصل في
رعاية هذه الموهبة وتنميتها والوصول بها إلى تلك الدرجة

العالية ؟ لقد قلتم إن السبب في ذلك أنه لم تكن لديكم الأذن
« الموسيقية » الكاملة ؟

باسترنك : لم تكن لدى تلك المقدرة على أن أحدث طبقة أية نوتة
موسيقية منعزلة ، مأخوذة هكذا على سبيل الاعتبار ، بالصدفة

● سؤال : (يقاطعه) ولكن هناك مؤلفون موسيقيون
ذائعو الصيت لم تكن لديهم هذه القدرة . (مستدركا)
ولكننى أفهم ذلك لديكم بالذات ، وأتصور أنكم لم تكونوا
للتقبلوا عملا فنيا يستغرق الحياة بأكملها مالم تتوفر له
الأداة الكاملة والقدرة الكاملة .. ولكننى أحب أن أعود مرة
أخرى إلى هذا العالم القديم الذى دارت فيه أحداث
طفولتكم . لهذا العالم سحر غريب علينا الآن . فقد أوشك
أن يكون من صور التاريخ التى عفا عليها الزمن بلا رجعة ،
على رغم قرب العهد به نسبيا .. نصف قرن أو يزيد قليلاً
يفصل بيننا وبين هذا العالم ، لكنها تبدو لنا هوة فاغرة
عميقة ، كأنما تفصل بيننا وبين هذا العهد عصور
متطاولة .. واغفروا لى هذا الاستطراد فكيف كانت تبدو لكم
موسكو ، مثلاً ، فى هذا العهد ؟

باسترنك : كنا نسكن حياً من أكثر أحياء موسكو شعبية ،
شوارع تفيرسكيه - ايامسكيه ومينان تروينيا والأزقة المجاورة
لشارع تزفيتنوى وكانوا دائماً يمسوننى من يدى : لم يكن ينبغى أن

أعرف هذا ، لم يكن يصح أن أسمع ذلك . ولكن الخادومات والمرضعات لم يكن يستطعن الوحدة بالطبع ، وكان يحيط بنا مجتمع كامل متضارب الألوان . ومن هذه الاتصالات بالشحاذين والحجاج ، من هذه الجيرة مع عالم الأشقياء ، وحكاياتهم ، ونوبات الهستيريا التي تعتر بهم في الشوارع المجاورة ، من كل ذلك توالدت عندي ، قبل الألوان ، وطيلة أيام عمري ، شفقة من شأنها أن تتلج الدماء خوفاً وفزعاً ، شفقة بالمرأة ، وشفقة أخرى أعصى على الاحتمال لا تكاد تطاق ، على والدي اللذين سوف يموتان قبلي ، وهما اللذان يجب على أن اخلصهما من عذاب جهنم بأن أفعل شيئاً عظيماً وغريباً ومضيقاً إلى حد خارق .. هذه كانت ذكريات طفولتي عن موسكو .. عن قصص الحجاج إلى مزارات موسكو ومقادسها ، والحكايات الشعبية الدينية .. وفي ربيع عام ١٩٠١ - عندما كنت في الحادية عشرة - كان يعرض في حديقة الحيوانات مجموعة من النساء الأفريقيات من « داهومي » . فكانت الصورة الأولى للمرأة عندي ترتبط بصورتهن :

هذه الكومة العارية ، هذا العذاب المتلاصق في صفوف وثيقة ، هذا الموكب القادم من مناطق استوائية ، على أنغام الطبول .. ولكن مقدم القرن الجديد ، في ذكريات طفولتي ، اقترن بتغير كل شيء كما لو كان ذلك بفعل عصا سحرية . كان جنون « الأعمال » الذي يسود في عواصم العالم الكبرى قد استحوذ أيضاً على موسكو .. وكانت الشركات العقارية ، سعياً وراء الأرباح العاجلة ، قد أخذت تبني ،

بحماس ، بيوتاً جديدة لتدر الأرباح ، وفي كل الشوارع كنا نرى صروحاً عملاقة من الطوب ترتفع نحو السماء . وقد كبرت واستطالت دون أن يدرك ذلك أحد . وكانت موسكو تتجاوز في ذلك سان بطرسبرج . كانت تفتح عهداً جديداً للفن الروسى ، فن مدينة كبرى ، فتيا ، حديثاً ، عصرياً ..

● سؤال : وفي هذه الاثناء ، إذا لم أكن مخطئاً ، أى فى حوالى ١٩٠٥ بدأت تكتشفون الشاعر الروسى العظيم بلوك ، كما قلتم ، عن طريق أشعاره « الحضرية الثورية » وأظننى محقاً إذا رأيت فى ذلك علامة على أنكم بدأت تتركون مرحلة الرومانتيكية التى كانت تعد من التقاليد الفنية فى سنى صباكم الاولى ، وأخذتم تخطون أولى خطواتكم نحو عالم جديد مجهول .. بم كانت تتميز أشعار بلوك كما رأيتوها فى تلك الفترة ؟

بلسترنك : صفات ونعوت عن غير موصوف ولا منعوت ، أفعال من غير فاعل ولا مبتدأ ، لعب محاورة ومداورة بين شخص و شخص وأشباح تمر خلسة ، انفعال ، وهزات متعاقبة .. تلك كانت أشعار بلوك .. وكم كان هذا الأسلوب متسقاً مع روح العصر ، خفياً ، سرياً ، كامناً ، لم يكن يخرج من السرايب ، يلجأ فى التعبير عن نفسه إلى لغة المتأمرين . الشخصية الرئيسية فيه هى المدينة ، والحدث الرئيسى فيه هو الشارع .

● سؤال : هذا يذكرنا بما حدث لكم قبل هذا التاريخ بسنتين ، عندما وجدتم أن موسيقى سكيريابين لا تنتمى إلى سجلات الموسيقى المتحجرة ، بل وثيقة الصلة بعالم الغابة التى تجيش بالحياة ، بعالم الطبيعة المتجددة فى الربيع ، حتى ليخيل إلينا أنكم لم تجدوا فى أشعار بلوك شيئاً ينتمى إلى الأدب ، بمعناه المعروف ، بل ينتمى أساساً إلى عالم المدينة الحديثة المتقلبة .

باسترنك : ما هو الأدب بالمعنى الشائع ، بالمعنى الجارى لهذه الكلمة ؟ هو عالم البلاغة ، عالم الأقوال الماثورة ، والعبارات المصقولة ، والأشخاص الجديرين بالاحترام الذين راحوا يرقبون الحياة منذ شبابهم ، حتى إذا استتببت لهم الشهرة تجاوزوا ذلك إلى التجريدات ، والتكريرات ، والتسويغات العقلية الجافة . وفى مملكة الصنعة الراسخة هذه ، هذه المملكة التى لم تعد تسترعى الانتباه ، نتيجة لذلك بالذات ، فى هذه المملكة عندما يأتى شخص ليفتح فمه ، لا لأنه يحب الآداب ، بل لأن لديه شيئاً يقوله ، فإن ذلك يؤتى بأثر كأنه الثورة ، كما لو كانت الأبواب تنفتح عن مصاريعها لكى تغوص فى أعماقنا الضجة التى تصنعها الحياة فى الخارج ، كما لو لم نكن أمام رجل ينقل إلينا أخبار ما يجرى فى المدينة ، بل نحن أمام المدينة نفسها ، تعلن عن وجودها من فم رجل تلك كانت الحال مع شاعرنا بلوك .

● سؤال : وعلى ذلك فإن أعمال بلوك ، فيما نرى ، تضم هاتين العاطفتين اللتين رأينا وقعهما عليك منذ البداية : نداء الفن الملح الطاغى من ناحية ، ونداء المدينة القلقة ، بشوارعها وأحداثها وسكانها من ناحية أخرى ، ولكن هذا التاريخ لا يمكن أن يمر بنا دون أن نتوقف عنده وقفة قصيرة فلا شك أنكم فى سنة ١٩٠٥ ، وكنتم فى الخامسة عشرة من العمر ، رأيتم المظاهرات الشعبية الصاخبة تصطدم بقوات فرسان البوليس ، والطلبة يلوذون بحرم الجامعة احتماؤا من المظاهرات المناهضة للثورة ، والأحياء العمالية فى موسكو وقد قطعتها المتاريس .. باختصار ثورة ١٩٠٥ . ولا شك عندى أن ميولكم كانت كلها مع الثورة .. ولكننى أعتقد أيضا أن هذه الثورة كانت تعنى عندكم شيئا خاصا .. ولعلنا نستشف هذا المعنى من روايتكم « الدكتور زيفاجو » .

باستقراءك : نعم .. الثورة بالمعنى الذى أعطته إياها الطبقة المتوسطة .. الثورة كما كانت تتصورها الشبيبة الطلابية فى ١٩٠٥ ، وقد كان هؤلاء الطلبة هم كبار المعجبين بالشاعر بلوك .

● سؤال : أى فى ضوء الأفكار الليبرالية التى كانت تسود الانتليجنسيا الروسية فى تلك الفترة . هذا واضح .. ونحن نعرف أنكم قد انضمتم بعد ذلك فى نهاية دراستكم

الثانوية ، إلى حلقة فنية صغيرة كانت تعرف باسم
« سيرداردا » حيث كانت لك شهرة بالبراعة الموسيقية ،
ونعرف أن أولى علاقاتكم بالأدب بدأت في هذه الفترة في عام
١٩٠٩ .

باسترناك : كانت تلك هي الفترة التي كان فيها كل لقاء مع
الأصدقاء يفتح أمامنا هوة « عميقة » وكان فيها كل منا ، بدوره يفضي
إلى الآخرين بكشف جديد . كنا نذهب لنوقظ أحداً الآخر من النوم ،
في قلب الليل . وكانت الحجة التي نتعلل بها تبدو لنا دائماً ملحة إلى
آخر حد ، مسألة حياة أو موت .. وكان ذلك الذي نذهب لنوقظه
يتضرع خجلاً لأننا وجدناه نائماً .. كما لو كان يخجل من ضعف فيه
كشف عنه اللثام سهواً .. وكنت أعطى بضع دروس أتلقي عنها أجراً
تافهاً مخزياً ، حتى أتجنب طلب المال من والدي .

وفي الصيف عندما كانت تسافر أسرتي ، كنت أبقى في موسكو ، لا
أعيش إلا من مواردتي التي أكسبها بعمل . وكنت أدفع ثمن هذا
الوهم بأنني مستقل ، ثمناً فادحاً من التقشف ، حين كان الجوع
يكمل كل شيء آخر ، فيصبح الليل نهاراً في الشقة المهجورة . وكنت في
تلك الفترة أسوف قطيعتي بالموسيقى ، فقد أخذ الأدب يختلط
بالموسيقى عندئذ .

باسترناك بين الموسيقى والأدب

كان باسترناك قد شب في بيئة المثقفين والفنانين الروس في مطلع

القرن العشرين ، فقد كان أبوه فناناً تشكيميا مرموقاً ، وكانت الموسيقى في صباه كشفاً وصدمة وهماً مشاغلاً ، لكنه أدرك أنه لن يستطيع أن يعطى الموسيقى حياته كلها - كما ينبغي أن يعطى الفن . أخذ الشعر بمجامع قلبه ، وكان للشاعرين بلوك ، وأندريه بيبلي ، وللشاعر الألماني العظيم ريلكه أثر حاسم عليه .

يتواصل الحوار بين باسترناك وميشيل أوكوترييه :

● سؤال : كان بيبلي زميل بلوك وأخاه الروحي ، وكان من ورثة سولوفيف . ولكنه كان أيضاً من رواد الاتجاه المستقبلي ، والشكلي ، والنثر الفني الذي اشتهر في أوائل العهد السوفييتي . وكان ملهما لحلقة من الدراسات تشتغل أساساً بمسائل الشكل والأسلوب اليس كذلك ؟ .

باسترناك : هذا صحيح . وأذكر محاضرة لي أقيمتها في عام ١٩١٠ في حلقة دراسات بيبلي . وكان الموضوع الذي اخترته لها هو موضوع « الرمزية والخلود » أذكر أن الفكرة الرئيسية لهذه المحاضرة يمكن تلخيصها الآن في أن الفنان إنسان فإن ، مثلنا جميعاً ، ولكن سعادة الوجود التي يحسها الفنان هي شيء خالد . ويفضل أعمال الفنان يستطيع الآخرون أن يحسوها بدورهم بعده بمائة عام ، بنوع من الاندماج في الشكل الشخصي الحميم الذي اتخذته إحساساته الأولى .

● سؤال : هذه الفكرة التى عبرتم عنها منذ الشباب الباكر هى الفكرة نفسها ، بعد تطور طبيعى ، التى نجدها عند فيدينيابين أحد شخصيات روايتكم الكبيرة « الدكتور زيفاجو » . فنحن نجد فيدينيابين يقول إن « الخلود هو اسم آخر للحياة ، اسم أكثر توكيداً » . والمفهوم فى هذا السياق أن الخلود ليس إلا الشكل الحاد لسعادة الحياة التى يحسها الشاعر أو الفنان فى الخلق الفنى ، ويعبر عنها من خلال العمل الفنى .. واعتقد أن لنا الحق فى أن نعتبر كلمات فيدينيابين هنا هى التعبير عن فكركم فى مسألة

الخلود والموت .. كيف تجرى هذه الكلمات ؟
بأسقرفناك : « إن الموت لا يوجد . ليس الموت من شأننا . أما الموهبة فنعم : نحن الذين اكتشفناها . الموهبة ، بأعلى وأوسع معانيها هى هبة الحياة . قد يكون المرء ملحداً ، وقد يجهل المرء ما إذا كان الله يوجد وفيه جدواه ولكن المرء يعرف مع ذلك أن الإنسان لا يعيش فى الطبيعة بل يعيش فى التاريخ ..

● سؤال : وما التاريخ ؟

بأسقرفناك : التاريخ ، كما يقول فيدينيابين : « هو العالم الثانى الذى أقامه الإنسان ، رداً على ظاهرة الموت بالاستعانة بالزمن وبالذاكرة .. » .

● سؤال : إنه إذن ليس التاريخ الجامد الخلو من الحياة الذى يتحمله ويبلوه الإنسان ، بل التاريخ الذى يخلقه الإنسان ، باتصال أعماله .

باستقراك : إن فيدينياين يتسائل أيضا ما هو التاريخ ؟ ويجب على هذا السؤال بأن التاريخ هو « تشغيل » الأعمال التي تقصد إلى توضيح سر الموت ، بإطراد ، والتغلب عليه في يوم من الأيام . ولذلك يكتشف المرء اللامتناهي الرياضى والموجات الكهربائية المغناطيسية ، ولذلك يكتب المرء السيمفونيات . التاريخ ، بهذا المعنى ، كان القدماء يجهلونه . كانوا يعرفون « الأبدية » المزهوة بنفسها المتباهية ، أبدية الجثث ، أبدية نُصَب البرونز وأعمدة الرخام . وقد كان ينبغي انتظار المسيح حتى يعيش الإنسان في الخلق ، وبدلاً من أن كان الإنسان يموت في الشارع أى في العراء ، أصبح من حقه الآن أن يموت في عقر داره أى في داخل التاريخ مزوداً بالأعمال المكرسة لقهر الموت وعارفاً بهذه الأعمال . وحتى الآن كان المظنون أن أهم ما في الانجيل هو المآثورات الخلقية والقواعد التي تتضمنها الوصايا . أما الجوهرى عندى فهو ما عبر عنه المسيح ، في أمثال مستمدة من الحياة الجارية ، توضح الحقيقة على ضوء السياق اليومي للحياة ، وفي أعماق ذلك توجد فكرة أن العلاقات التي توحد بين الناس الفنانين هي علاقات خالدة وأن الحياة رمزية لأن لها معنى .

● سؤال : إذن فالعمل الخلاق للإنسان هو معنى التاريخ عنده أو على الأصح معنى الخلود . هذه فكرة تعود إلى المسيحية الشرقية ، وقد كان من دعائها أيضا ، على الإجمال ، بيرديائف . فللإنسان دور ممتاز في الخليقة عند

بيرديائيف أيضا . إن الإنسان يمكن أن يسهم - في هذا الاتجاه - في البعث والقيامة بمعنى الحد النهائي للعملية التاريخية . والإنسان بفضل التاريخ يصبح صانع خلوده . وليس ذلك كما هو واضح ، إبدال لعمل الإنسان بشخصه ، فالفكرة هنا ، فيما نراها ، تقتضى التضامن الوثيق بين الإنسان كشخص والإنسان كعمل وعلاقة .. والهمة التى تعطىها الحياة للفنان بالذات تجعله حياً بين الفنانين ، وتضع على كتفيه عبئاً كالعبء الذى حمله المسيح : أن يأتى إليهم بشهادة الخلود القريب الذى يقع فى متناول كل إنسان .

ولكن هذه الأفكار قد تطورت لديكم إلى صورتها الكاملة فى رواية « زيفاجو » وإن كانت قد تبدت فى أولى صورها منذ عام ١٩١٠ ، فإذا رجعنا إلى ذلك العهد الذى شهد أولى اهتماماتكم الأدبية ، بين سنتى ١٩٠٧ و ١٩١٠ وجدنا أن المدرسة الرمزية كانت هى السائدة فى روسيا . وقد رفعت المدرسة الرمزية الشعر إلى أعلى مراتب الفنون الأدبية ، وجددت لغته ، وأعادته إلى أصوله الغنائية . وكان ثم نشاط محمود يدور فى الأوساط الأدبية التى تدين بالرمزية .. واعتقد أنك تعرفت إلى الشاعر الألمانى الكبير ريلكه فى تلك الفترة ؟

بـاستـرناك : في عام ١٩٠٧ .. نعم . عثرت في مكتبة أبي على نسخة من كتاب « أعيادي » كان قد أهداها ريلكه أثناء إقامته في روسيا ، إلى أبي ، وعندما علمت بعد ذلك بكثير في سنة ١٩٢٦ أن ريلكه كان يعرف أعمالي ، ويتتبعها باهتمام فما كانت دهشتي لتكون أعظم ، لو أنني عرفت أن السماء نفسها تقرأ أعمالي ... فلم يكن ثم شيء أبعد عن ذهني من أن أتصور إمكانية حدوث شيء مثل هذا ، منذ أن بدأت واستمرت عبادتي لريلكه بل كانت هذه الإمكانية نفسها مستبعدة سلفاً ، ومنذ عرفت ذلك أصبحت هذه الفكرة تهدد بالاضطراب فكرتي عن حياتي نفسها وعن الاتجاه الذي كانت اتخذه لها . لم أكن أشعر بمثل هذه العاطفة حتى بازاء بلوك . وقد كان بلوك عندي إلهاً . فقد كان بلوك شاعراً يتكلم بلغتي أنا . ولكنني بإزاء ريلكه ، ظلت دائماً أعتقد أنني في محاولات الأولى ، وفي كل نشاطي الفني ، لم أكن أفعل إلا أن أترجم موسوعاته أو أدخل تنويعات عليها ، وأنني لم أكن أضيف شيئاً إلى أصالته ، وأنني دائماً كنت أسبح في مياحه . إن اختلاف اللغات يزيد الشبه الظاهر بين الأعمال والأفكار والاتجاهات التي تعبر عنها هذه اللغة أو تلك .. ومن ثم يبدو لنا شيئان لا مقارنة بينهما ، كأنهما متماثلان ومتساويان ..

● سؤال : ولكن هذا الشعور بأتك لست إلا مترجماً لريلكه ، إلى درجة أن ينتابك الشك في أصالة عملك هذا الشعور الخداع الذي نسلم جميعاً بأنه خداع - فما من

شك في نهاية الأمر في أصالة أعمالكم ، هذا الشعور لابد
يرجع إلى أساس ما ، ولعل أساس هذا الشعور هو تصوركم
لعملية الترجمة نفسها . وبخاصة ترجمه الشعر التى لكم
بها خبرة طويلة عميقة ..

باستقونك : إن المسافة بين قصيدة ما وبين ترجمتها ، أيا كانت
هذه الترجمة ، هذه المسافة ، إن صح القول ، هى بذاتها شعر أفسح
مجالا وأعصى على التعريف من أى من التعبيرين : القصيدة الأصلية
وترجمتها ، ذلك أن الحقيقة التى يصفها كل من التعبيرين ، تقع فى
حيز هذه الفجوة ، مليئة بالدلاله ولكنها مستخفية . إن العبور من لغة
إلى أخرى هو أكثر من الذهاب من بلد إلى بلد . هو على الأصح خطوة
من قرن لم يوجد فى الزمن ، إلى قرن آخر لا يوجد إلا فى الحلم .

● سؤال : إن هذا النقل إذن هو الشعر بذاته ، هذا التوتر

الناقل ، كما قلتم بأنفسكم فى موضع ما .

ومعنى ذلك أن الترجمة لا جوهر لها إلا جوهر الخلق
الشعرى نفسه . وريلكه . شاعر أجنبى ، ومن ثم فإن
قراءته ، والنفاذ إلى عالمه ، والإحساس - كما قلتم أيضا
- « بهذه النغمة الملحة فيما يقول ، وبلغته المطلقة الجادة
التي تنطلق إلى الهدف مباشرة ، هذا كله يعنى بالفعل
ترجمته ، وتقليد لغته فى لغة أخرى ، أى القيام مرة أخرى
بعمل خلاق جديد . بل هو فى ظننا تجاوز مرحلة القراءة

والإعجاب إلى مرحلة القيام بدور المنافس والقرين والند ،

أى إلى مرحلة أن يتحول القارئ إلى شاعر ..

ولكننا توقفنا في تتبع مجرى حياتكم ، وعلى الأخص

شبابكم ، عند عام ١٩١٠ ؟

ياسترنك : أه ... نعم . عام ١٩١٠ .. كانت تلك هى الفترة التى

كنت أعتبر فيها محاولاتى الشعرية نوعاً من الضعف الذى يؤسف

له ، ولم أكن أنتظر من ورائها خيراً . وكان ثم رجل ، هو س .

ن . دوريلين ، يساندنى بتأييده وتحبيذه . وكان السبب فى ذلك هو

موهبتة التى لا تقارن ، موهبة التعاطف . أما أصدقائى الآخرين فقد

كانوا يرون فى موسيقياً كامل التكوين ، وكنت أخفى عنهم ، بكل

حرص ، أمارت هذه العودة إلى عهد « الصببانية » . وعلى العكس

من ذلك ، كنت أمارس الفلسفة بحماسة متصلة دعوب ، وكنت أظن

أننى سوف أجد فى الفلسفة ما يشير إلى ما يمكن أن أطيعه فى

المستقبل .

● سؤال : نحن نعرف من ثم أن سكريبابين شجعك فى هذا

السبيل ، فقد كان سكريبابين يشارك فى اهتمام الرمزبين بالفلسفة ،

ونعرف أنكم فى سنة ١٩١٠ ، وبناء على تحريض منه ، تركتم كلية

الحقوق إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب . كما نعرف أيضاً أن

الفلاسفة الذين كانوا يحظون باهتمام وإعجاب شباب الكلية الروس

فى ذلك الحين هم برجسون وهوسرل والكانتيون الجدد الذين كانوا

يعملون في جامعة ماربورج في ألمانيا . ونعرف أيضا أنكم أنضويتم تحت لواء « الكانتية الجديدة » وسافرتم في صيف ١٩١٢ للدراسة في جامعة ماربورج ، حيث عكفتم على دراسة الفلسفة ، ثم سافرتم إلى فينسيا ، وفلورنسه ، وبيزا .. فما هو الدرس الذي تعلمه باسترنك الشاب من هذه الرحلة ، إذا غفرتم لنا هذه الجراءة في صياغة السؤال ؟

باسترنك : إن الجوهرى فيما ينقله الاتصال بالتصوير الإيطالى إلى كل منا هو الاحساس بوحدة ملموسة في ثقافتنا ، أيا كان الشكل الذى يمكن أن تتخذه هذه الوحدة وأيا كان الاسم الذى يمكن أن نطلقه عليها . إن إيطاليا قد بلورت عندى ما تنتفسه منذ المهد ، دون أن نعرف .. فهمت مثلا أن الانجيل ليس كتابا لا مساس بنصه بقدر ما هو كراسة مذكرات للإنسانية .. وفهمت أن ذلك هو ما ينطبق أيضا على كل ما هو ثابت باق . فهمت أن تاريخ الثقافة هو سلسلة من المعادلات بالصور ، توجد بين حد جديد غير معروف وحد معروف . أما الحد المعروف الذى لا يتغير على طول السلسلة كلها فهو الأسطورة التى تستقر عليها التقاليد ، أما الحد غير المعروف ، الجديد أبدا ، فهو اللحظة الحالية من الثقافة .

● سؤال : نعم ، هذه صيغة أخرى للفكرة التى تتردد باستمرار فى أعمالكم فكرة التناقض المستمر بين التقاليد ، والتجديد .. لعل هذه الفكرة كانت من الدوافع التى حفزتكم

للاضمام إلى حركة المستقبلية التي كانت قد بدأت تظهر
وتؤثر في موسكو ، في ذلك الحين . ومن المعروف أن
المستقبلية في ذلك الحين كانت تدعو إلى برنامج مندفع يتخذ
نماذجه من المدينة الحديثة الصناعية بأضوائها الصاخبة
وخطوطها الحادة وأنغامها المتلاطمة ، من سرعة السيارات
الأولى والطائرات الأولى وأشباح السينما ومن اللعب
بالسطوح والاحجام في أولى لوحات التكعيبيين .. ولكن
المعروف أيضا أن المستقبلية ما أن بدأت حتى أخذت
تتفكك إلى أقسام ونزعات شتى وأنها كانت أقرب إلى أرض
لقاء مشتركة ولكن مؤقتة يجتمع فيها ، إلى حين وجيز ،
طلائع جيل يؤمن بالقيم الفنية ويحس بنبض العصر
الحديث في الوقت نفسه .. فما هي النماذج الفنية التي كنتم
تهتدون بهديها ؟

بلسترنك : كان ذلك هو الفن الجديد الذي يصنعه رجال مثل
سكريبين ، وبلوك ، وببيلي . فن طليعى أصيل ومثير . كان هذا الفن
مؤثراً وفعالاً إلى حد أننا لم نفكر في استبدال شيء آخر به ، بل كنا
نريد أن نكرره من البداية إلى النهاية لنكسبه قدراً أكبر من الصلابة ،
بشكل أعظم حيوية ، وأكثر توهجا وشبوبا ، وأشد تماسكا. كنا نتمنى
أن نعيده كله في نفس واحد ، ولم يكن ذلك ممكن التصور إلا إذا
صاحبه انفعال مشبوب . ولكن هذا الانفعال أدى بنا إلى وثبة أخرى

جانبية . وإذا بنا أمام شيء جديد . ومع ذلك فلم ينبثق هذا الجديد لكى يحل محل القديم ، كما قد يظن ، بل على العكس تماما ، كان الجديد يولد من الحماسة فى إعادة إنتاج نموذج .

● سؤال ولكن ماذا كان فهمكم للمستقبلية ، بالاجمال ، فى ذلك الحين ؟

باسترناك : إيقاع الحياه منتزعا من وقع سيارة أجرة ، إيقاع الخلق مودعا فى مصنع فنى .. من هنا يجىء الفن المعاصر . تحول الزمن إلى أبدية ، هذا هو معنى الاختصارات المستقبلية ومن ثم فإن عضلات التكوينات المستقبلية الموجزة لم تكن تنتمى إلى الهيكل العضلى للعالم الحديث .. بل إن التكنيك « العصبى » (فى الظاهر) للمستقبلية ، يشهد بعصبية الهجوم الذى تشنه الغنائية على الواقع .

باسترناك بين الرمزية والمستقبلية :

● سؤال : ما تصور باسترناك للشعر ؟

باسترناك : الشعر هو لغة الواقع العضوى ، أى الواقع الذى يتضمن نتائج حية ..

● سؤال : ولذلك فإننا نرى بوضوح أنكم لم تتابعوا

الطريق المنطقى الذى اختطه الجناح المستقبلى المتقدم ،

هذا الطريق الذى أفضى من التصور الموسيقى للغة - هذا

التصور الذى أقامه الرمزيون فى البداية ، حتى انتهى إلى

نوع من أنواع العبارة الكلية المجردة بل للصوت المجرد
الذى أصبح يعتبر قيمة فنية مستقلة بذاتها .

باستريتك : لقد كنت دائما أرى أن موسيقى الكلمة ليست ظاهرة
صوتية وإنما لا تتكون من تناسق الحركات والسكنات الصوتية
مأخوذة على حدة ، بل تكمن موسيقى الكلمة في العلاقة بين دلالة
الجملة ورنينها . وكان همى الدائم وشغلى الشاغل هو المضمون ، كان
حلمى أن تتضمن القصيدة بذاتها شيئا ما ، فكرة جديدة أو لوحة
جديدة . ولم أفهم قط الأبحاث التى كانت يقوم بها بيلى مثلا أو
غيره ، وهم الذين كانوا يحلمون بإعادة خلق اللغة من جديد . كنت
أرى أن أروع الاكتشافات هى التى تأتت عندما كان الفنان مستغرقا
فيما يكمن بداخله ، فلم يكن لديه وقت للتفكير ، بل كان عليه أن يقول
كلمته الجديدة في عجلة وتلف بلغة قديمة دون أن يستطيع أن يتبين
ما إذا كانت هذه اللغة جديدة أم قديمة .. أما بالنسبة لى ، فلست
أحب أسلوبى حتى عام ١٩٤٠ ، كان هناك التفكك العام في الشكل ،
والفقر في التفكير ، والشواثب والاختلالات في الأسلوب كل ذلك لم
يكن يعفنى من تبعته .. كانت أذنى قد أفسدتها عادات الاستقطار
المسرف والتأنق البالغ التى كانت سائدة حولى .. وكان كل شيء يقال
على نحو عادى يفلت منى بسرعة . وكنت أنسى أنه يمكن أن تكون
للكلمات بذاتها معنى بغض النظر عن الزخرفات والبرقشات التى كنا
نزينها بها .

● سؤال : هل يمكن لنا أن نعرف ظروف أول لقاء بينكم وبين ماياكوفسكى ؟ فنحن نعرف أن ماياكوفسكى كان من أبرز شعراء الحركة المستقبلية في تلك الفترة .

باسترنك : كان ذلك بعد ظهور النزعة المستقبلية المركزية الدافعة كما كانت تسمى في ذلك الحين وقد اقترن ظهور هذه النزعة في شتاء ١٩١٢ بفضائح لا نهاية لها ، طيلة الشتاء ولم أكن أفعل شيئاً ، طول الشتاء ، إلا أن أطيع نظام الجماعة مضحياً في سبيل ذلك بما كان لدى من ذوق أو وعى . وفي ربيع ١٩١٤ ، في خلال إحدى المناوشات بين الجماعات المستقبلية المتنازعة التقيت لأول مرة بماياكوفسكى . كان ينطق « الألف » كما لو كانت « ياء » مما أدخل في إلقائه صلصلة وطنينا كأنها تصدر عن صحيفة معدنية ، وكان ذلك من ملامح المهرجين . ولكن ماياكوفسكى كان يلعب بكل شيء .. فإذا كان أصدقاء ماياكوفسكى يلعبون دوراً ، كان ماياكوفسكى يلعب بحياته نفسها ويраهن بها . وكانت هذه السمة واضحة تثب إلى البصر دون أن يمس البصيرة أدنى نذير بموته . وبذلك كان ماياكوفسكى يلقي حواليه سحراً . ولكن العصر والتأثيرات التي كانت تقع علينا ، علينا ، كانت تقرب بيننا . كانت بيننا أوجه تساوق وكنت أدرك ذلك . وفهمت أنني إذا تركت لنفسى العنان فلن تزيد أوجه التساوق هذه إلا قوة وشدة . ودون أن أصوغ المسألة لنفسى بهذا الوضوح فقد قررت أن اتخلى عما يثير أوجه التماثل هذه . ومن ثم فقد تخليت عن

الأسلوب الرومانتيكى . وعلى هذا النحو ولد الشعر غير الرومانتيكى .

● سؤال : نعم ولكن هذا الشعر الرومانتيكى ، كما تصفونه بعد أن تخلّيتم عنه وانكرتموه خاصة في كتابكم « خطابات من تولا » ، أخذ يزدهر من جديد ، في وسط انقراض الحرب الأهلية بعد الثورة ، وصحيح أن ماياكوفسكى هجر أيضا هذه النزعة ولكن داعيتها كان الشاعر ايسينين الذى كرس اسمه وموهبته لحركة « التصورية » ثم انتحر في عام ١٩٢٥ ، وبذلك ختم بانتحاره عصراً مليئاً حافلاً من عصور الشعر الروسى ، عصراً سادته عقيدة « الأنا » إذا صح القول . أما ماياكوفسكى فقد وجد في الثورة طريقاً للخلاص ولكن إلى حين . وتحت زعامته تحول « المستقبلون » إلى دعاة الشعر الجماهيرى ، النفعى ، الوظيفى ، أى شعر الدعاية للثورة وللنظام السائد ، ونحن نعرف أن ماياكوفسكى ، تحت شعار الثورة على المستقبلية أسس جبهة اليسار في ١٩٢٣ وكانت هذه الجبهة تضم حوالى معظم الفنانين المهتمين بالأشكال الجديدة في الفن ... أرجو أن تغفر لى تكرار هذه الوقائع التى تعرفونها حق المعرفة ، وإنما أريد أن أعرف رأيك الآن في « جبهة اليسار » ، هذه الجبهة التى كنت أنت من أعضائها في سنة ١٩٢٣ .

- باسترنك : إن الفن الكاذب الحرفى الذى يفتقر إلى إلهام خلاق ،
الفن الذى الذى أفسدته التصحيحات التقليدية والذى كان يزدهر فى
« جبهة اليسار » لم يكن يساوى الجهد الذى بذل من أجله ولا الآلام
التي دفعت ثمنها له . كان من الممكن التضحية به بكل سهولة . ولم
أكن أفهم حماسة الدعاية التي كان يتدفق بها ماياكوفسكى ولا تلك
الطريقة التي كان يغرز بها نفسه هو وزملاؤه بالقوة فى الوعي
الاجتماعى ، ولا تلك الروح الجماعية ولا ذلك الخضوع لصوت
الواقع اليومي .

● سؤال : ولكنى مع ذلك أذكر كلماتك عندما انتهى
ماياكوفسكى أيضاً نهايته الفاجعة بانتحاره فى ١٤ أبريل
١٩٣٠ .

باسترنك : لقد رأيت عند ذلك تناسقا نموذجيا بين الشاعر وبين
الدولة الجديدة وقلت فيما أذكر .. « إن هذا الرجل كان أعظم
مواطنينا موهبة . لم يكن هناك نظير له فيما تحمل دماؤه من جدة
ونضارة .. وكانت غرابته تلخص غرابة عصرنا » .
ومنذ طفولته كان « المستقبل » قد أفسده . فقد كان المستقبل قد
وهب له كاملا ، دون مساءلة .. دون جهد كبير من جانبه .

● سؤال : وقد فهمت من هذه الكلمات أن مأساة
ماياكوفسكى عندكم لم تكن مأساة الثورى المخيب الأمل ،
ولا العاشق المنبوذ ، ولا الفنان الذى قسا عليه النقد

المتعصب الضيق الأفق ، بل هى أساساً مأساة الشاعر الذى يعيش زمنه ، الشاعر الذى يندفع نحو المستقبل دائماً ومن ثم فإن صدمة الحاضر كافية لأن تسقطه .. هذا الفهم العميق لمأساة ماياكوفسكى هو الفهم الجدير بشاعر فى مكانته ، الفهم المنتظر من شاعر مثلكم يحبه ويقدره .

ولكنى أحب أن أعود قليلاً إلى تطور دوركم فى الحياة العامة فى هذه الفترة وما بعدها ، وسأمر عليها بسرعة فلست أضيف جديداً عليكم . حتى انتهى إلى السؤال الذى أود أن ألقيه عليكم . فمن المعروف أن « الجمعية الروسية للكتاب البروليتاريين » قد تكونت بعد الثورة بقليل ، وأنها شنت هجوماً لا هوادة فيه حتى على « جبهة اليسار » وعلى ماياكوفسكى بل لم ينج جوركى نفسه من هجومها ولكن الدولة الجديدة ظلت محايدة حتى أعلن الحزب قراره الشهير فى يونيو ١٩٢٥ بإدانة كل إرهاب أو قسر على الكتاب ، وإن كان قد أعلن أيضاً أن الأدب يجب أن يجد أسلوباً جديداً مطابقاً للعصر الجديد . وعرف الكتاب فترة من الإمل وكتبت فى تلك الفترة عدة كتب تتصل اتصالاً وثيقاً بمشاكل العصر .. حتى بدأت فترة « الجليد » الشهيرة الطويلة منذ بدأ الإرهاب الستالينى . وحلت « الجمعية الروسية للكتاب البروليتاريين » فى عام ١٩٣٠

وانتحر ماياكوفسكى بعد إيسينين ، وتكون « اتحاد الكتاب
السوفييت » الذى مالبث أن مارس سلطة مطلقة على الحياة
الأدبية .

ونحن نعرف القصة المؤلمة للهجوم الذى شنه عليكم هذا
الاتحاد ، ونعرف أيضاً أن الحزب ، بلسان مندوبه الرسمى
بوخارين ، قد دافع عنكم واعتبركم « أعظم شعراء
العصر » ، وفى ١٩٣٥ كنتم من أبرز الكتاب الذين شهدوا
« المؤتمر الدولى للكتاب للدفاع عن الثقافة » فى باريس ،
لتأكيد تضامن الكتاب والمثقفين السوفييت مع اليسار
الغربى أمام الخطر النازى ولكننى مع ذلك أحب أن
أستعيد نصوص كلمات هامة ، عرفت عنكم فى خلال هذه
الفترة كلها ويمكن تلخيص المسألة كلها هنا فى سؤال
واحد : « ماهو رأيكم فى الدور السياسى للشعر والفن ؟ » .
باسترفناك : إننى أعتقد أن الفن يجب أن يكون أحد الأطراف
القصوى فى العصر ، لا أن يكون متوسط نتيجة العصر . وأعتقد أن
الفنان لا يجب أن ينتظر خيراً إلا من خياله وحده . إن الشعر شىء
أبسط من أن يبحث فى مؤتمرات . يقول لنا الحزب « لا تبتعدوا عن
ال جماهير » ومع أنه ما من شىء يعطينى الحق فى أن أستخدم تعبيرات
الحزب فإننى أقول من جانبى شيئاً واحداً : « لا تضحوا
بشخصياتكم من أجل موقف ما ، ولكن هذا يسير فى نفس الاتجاه

الذى تذهب إليه الصيغة التى ينادى بها الحزب . ومع ذلك فإنهم ما يفتأون يصيحون بالشاعر : لا يجب أن تفعل هذا ويجب أن تفعل ذلك . ولكن يجب أولاً أن نتكلم عما هو ضرورى للشاعر . إن العصر قد جعل للإنسان ولم يجعل الإنسان للعصر...

لا يمكن أن نطلب شيئاً من الكاتب لأقرب مجال المضمون ولا فى مجال الشكل .. لا يمكن أن تقول لأم : « انجبنى للعالم بنتاً صغيرة ، لا تلدى ولداً » .. إن حب الفن غائب عن كل ما يدور حولنا . لقد تكلم الخطباء عن الشعر كما لو كانوا يتناولون نشاط جهاز دائم العمل ، يتناسب إنتاجه تناسباً طردياً مباشراً مع العمل المبذول فيه . وقد خطرت لى عندئذ صورة مضخة للمياة مازالت متأخرة عن حاجات الاستهلاك بالرغم من الجهد المبذول لتشغيلها . ولكن الشيء غير المنتظر ، الشيء غير المتوقع هو أجمل هدية يمكن أن تهديها الدنيا الحياة . وهذا هو الذى يجب أن نفكر فى زيادته أضعافاً مضاعفة فى ميداننا لن نجد الخلاص فى أن تتضاعف حماستنا فى العمل . فالفن لا يمكن أن يتصور إلا مقروناً بالمغامرة والخطر والتضحية الداخلية ، ولا يمكن أن تظهر بالحرية والجرأة فى الخيال إلا بالاندماج فى العمل الفنى نفسه . وهنا . على وجه الدقة يتدخل الشيء غير المنتظر والمفاجأة غير المتوقعة التى كنت أتكلم عنها الآن ولا يجب أن تعتمد على توجيهات . إن الشعر كما قلت من قبل هو لغة الواقع الحى أى لغة الواقع الذى يتضمن نتائج حية .

● سؤال : نستطيع أن نفسر ذلك كله بأن الشعر ليس عدوا للثورة ، فهو يعرف أن للتاريخ حتميته وأن للثوريين حقيقتهم التي لا تنازع . ولكنى أستطيع أيضاً أن أستخلص من ذلك أنكم على غير اقتناع بأن الشاعر في رأيكم قادر على أن يطيع التوجيهات الرسمية وأنه لا يقف بإزاء ذلك باعتباره قيمة مضادة ، بل باعتباره واقعاً حياً . ويذكرنى ذلك بما قلت مرة من أن امتياز الشاعر هو أن يحسن السمع إلى صوت الحياة الذى يتردد رنينه فى دخيلتنا . أى أن « الأنا » عند الشاعر ليست عاملاً إرادياً ، بل هى وجود هذا الصوت الذى لا يخطئ ، هذا الصوت الذى يعبر عن كل ما هو حى وعضوى . ولكن ماذا قال زيفاجو فى تعريف الفن ؟

باستقرباك : إن الفن يعكف على شيئين باستمرار بلا راحة . الفن يتأمل الموت دون كلل ، من ثم فإنه ، دون كلل ، يخلد الحياة .

● سؤال ولكن ماذا نستخلص من « زيفاجو » فيما يتعلق بالصلة بين الفن وتغيير الحياة ؟

باستقرباك : فى « زيفاجو » نجد أن هؤلاء الذين يتكلمون عن « تغيير الحياة .. تغيير الحياة ... » لعلمهم رأوا كل شئ لكنهم لم يعرفوا قطعا الحياة . لم يحسوا قط أنفاس الحياة وروحها . إن الوجود عندهم قبضة من المادة الخام لم ترتفع إلى حد النبل

بملاستهم لها . ولكن الحياة ليست مادة خاما ولا أداة .. الحياة ليست بحاجة إلينا لكي تتجدد وتعيد صياغة نفسها دون توقف لكي تعوض نفسها ، وتغير نفسها أبدا .. الحياة على مسافة مائة فرسخ من النظريات الجامدة التي يمكن أن نصنعها أنت وأنا في شأنها .
والتاريخ ؟ هل يصنع التاريخ ؟

إن أحداً لا يصنع التاريخ .. إن أحداً لا يراه .. كما أن أحداً لا يرى العشب ينمو .

● سؤال : هذا موقف خاص وفريد . وهو موقفكم على كل حال كما نستخلصه من رواية « زيفاجو » وإن كان موقفاً يقع على الضد من كل الاتجاه السائد في عصرنا .. وأستطيع أن أفهم فيه موقف الشاعر الذي بدأ رومانتيكيا ورمزيا ، ثم تجاوز الحركة المستقبلية إلى نوع من التصوف المسيحي . هذه الفكرة تنتمي إلى المناخ العام لروايتكم الشهيرة « الدكتور زيفاجو » وقد ذكرت من قبل أن هناك الكثيرين من النقاد ممن يرون أوجه شبه بينكم وبين تولستوى . هل لنا أن نعرف ما هي الميزة الرئيسية عند تولستوى في رأيكم ؟

باستقراءك : لقد كان تولستوى طيلة حياته وفي كل لحظة يملك القدرة على أن يرى الأشياء في خصائصها الفريدة النهائية في لحظة بالذات ، في أعماقها وفي تجسمها ، كما يندر أن نراها نحن إلا في

الطفولة مثلاً أو في ذروة لحظة من السعادة تجدد كل شيء من القمة إلى القاع ، أو في لحظة انتصار روحى عظيم .

● سؤال : وبعض النقاد يرون أكثر وجه شبه بين شخصية زيفاجو وشخصية هاملت ، ويرون في تردد زيفاجو وتحلل عزمه أمام الأحداث ما ينم عن إحساسه بأن إرادة أقوى من إرادته قد اختارته ليقوم برسالة تتجاوز كل ما يتصوره وكل ما قد يريده ، ولو كان في ذلك ما يهدد حياته نفسها بالخطر . فما رأيكم في شخصية هاملت نفسه على هذا الضوء ؟

باسترناك : إن « هاملت » ليست بالفعل دراما التردد وفقدان العزم بل هي دراما الواجب والتاريخ . إن إرادة الصدق قد اختارت هاملت ليكون قاضياً يحكم على عصره ، وخادماً لعصر أبعد في الزمن . « هاملت » هي دراما القدر السامى ، والرسالة البطولية .

ولعل ذلك أيضاً هي دراما زيفاجو ودrama باسترناك نفسه .

* * *

~~وَيْسَاءُ جَوَانِدُ~~
الأخطار التي تهدد الكتاب المصنوع

وليام جولدنج

الأخطار التي تهدد الكاتب المعاصر

وليام جولدنج هو الآن من أبرز الروائيين الانجليز ، وإن لم يكن ذائع الشهرة على الرغم من أنه فاز بجائزة نوبل للأدب في ١٩٨٣ . ومثل كثير من الكتاب الذين يسهمون بأصالة حقيقية ومفردة في إثراء هذا الفيض المتلاطم العباب الذي نعرفه باسم الرواية المعاصرة اختلف النقاد في تقييمه ، فاعتبره البعض من سادة هذا الفن الباقين ، وأخذ عليه البعض مأخذ شتى في صميم فنّه . لكنهم أجمعوا على أهمية ما أضافه وليام جولدنج إلى فن الرواية .

ولد جولدنج في كورنوال Cornwall في غرب إنجلترا ، في ١٩١١ ، وعاش حتى جاوز الثمانين ، تخرج من أكسفورد ، والتحق بالأسطول البريطاني في ١٩٤٠ وكان لذلك أثره المنتظر في عمله الروائي ، فهو من أقدر الكتاب المعاصرين تصويرا للبحر وحياة البحارين . وقد عمل على طرادات الأسطول البريطاني ومدمراته ، وكاسحات ألغامه ، واشترك في المعارك والوقائع البحرية في الحرب العالمية الثانية .

ثم عمل بالتدريس . وظلت مسألة الثقافة والتعليم من اهتماماته الدائمة إلى جانب ركوب البحر ، واليونانية القديمة التي علمها نفسه بنفسه .

كان جولدنج عميق الافتتان بالحضارة المصرية القديمة ، وقد استطاع أن يقرأ الهيروغليفية أيضا .

كان قد كتب الشعر ، ونشره ، ولكنه لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن نشر روايته ذائعة الصيت « رب الذباب » في ١٩٥٤ ، وخاصة بعد أن ظهرت بعد ذلك في فيلم معروف .

وظهر له بعد ذلك أحد عشر عملا روائيا :

« الورثة » ، و « بينشمارتن » ، و « السقوط الحر » و « البرج » و « الهرم » ، و « الإله العقرب » و « الظلمة المرئية » و « طقوس المجاز » و « الرجال الورق » و « المواقع الحميمة » وهى الجزء الثانى بعد « طقوس المجاز » من ثلاثية لم تكتمل قط ، كما كتب مسرحية واحدة هى « الفراشة النحاسية » وله كتابان فى المقالة والدراسة هما « البوابات الساخنة » و « الهدف المتحرك » وأخيرا فقد كتب ، بعد فوزه بجائزة نوبل ، كتابا عن رحلته إلى مصر فى ١٩٨٤ ، بعنوان « يوميات مصرية » ، أثار خلافا كبيرا وانتقادات مريرة .

زارنى فى بيتى فى القاهرة بعد رحلته من القاهرة إلى أسوان والعودة ، وكتب فى مسودة « يوميات مصرية » أننى سألته : هل يعرف اللغة العربية ولو على الأقل بالجهة المصرية ؟ ، وقال إنه إجابنى بالنفى وأنه فهم مغزى هذا السؤال ، ومغزاه أنه لايمكن أن

يعرف شيئاً عن مصر المعاصرة مادام يجهل لغتها ، واننى محق فى هذا السؤال الذى هو فى الوقت نفسه تعقيب واضح الدلالة .

أرسل لى الصديق علاء سويف مسودة هذا الكتاب ومازلت أحتفظ بها . وكان علاء قد رافق جولدنج فى رحلته النيلية على مركب صغير . وكان فى الكتاب ما أثارنى (وما استأثر علاء أيضاً) فكتبت إلى جولدنج بملاحظاتى ومقترحاتى . وكان رده أن حذف الفقرة التى ذكر فيها زيارته لبيتى بكاملها .

والمعروف أن أهداف سويف (الروائية المصرية التى ذاع صيتها الآن بعد روايتها الكبيرة التى كتبتها بالإنجليزية : « فى عين الشمس ») كانت قد ردت رداً لازعاً وموجعاً ومحققاً على ما فى كتاب جولدنج هذا من انطباعات تكشف مدى غربته عن مصر الحديثة .

جولدنج لا يكتب الرواية بالمعنى التقليدى المعروف - وإن كانت تقنياته كلها على وجه التقريب تقليدية . بل هو يتناول الرواية كأداة فنية تغلب عليها شطحات التخيل أى الفانتازيا ، أو تصطبغ بمسحة الليجورية (استعارية) واضحة . وهو فى كل الأحوال يصدر عن ميتافيزيقا مسيحية متميزة . توفى جولدنج فى ١٩٩٣ .

وعندما التقيت به فى أكتوبر ١٩٩٢ فى إطار المهرجان الدولى للكتاب الذى يعقد كل عام فى تورنتو ، كندا ، وذكرته بنفسى (وإن كان بحصافة الكاتب الشيخ يذكرنى جيداً) لم يتذكر إلا أننى « كنت ذلك

القبطى ، فقلت له « وما أزال ، ولكنى أولا وأساسا مصرى
وعربى ...! » فضحك ولم يعلق .

ولكن جولدنج فى كتاباته جميعا ، وعلى الرغم من قباب التخيل
والكناية ، والمجاز ، والميتافيزيقا التى يرفعها فوقها ، يذهب إلى
الصميم مباشرة فى تصويره الدقيق للتفاصيل الواقعية المتفجرة
بالإحياءات المعاصرة ، وفى تعمقه المؤثر إلى أغوار من التبصر النفسى ،
وفى قدرته على البناء المحكم المتين العضل لرواياته ، وأخيرا فى حسه
المأساوى بقدر الإنسان ، وهو حس نابع من فنان مرتبط بالميتافيزيقا
المسيحية التى تديم البصر فى مصير الإنسان .

وعلى سبيل المثال ولكى يستطعم القارئ نكهة هذا الجسم
الروائى الكبير - مهما كان فى التلخيص من تشويه لامعدى عنه -
فإننى أكتفى بعرض موجز لرواياته الأربع الأولى فقط :

فى روايته الأولى « رب الذباب » نجد مجموعة من الصبيان قد
انقطعت بهم السبل على جزيرة مرجانية فى قلب البحر ، لكن الوفرة
والجمال والغنى فى هذه الجزيرة لم تجعل من هذه المجموعة مجتمعا
مرحا سعيدا ولو كان مغلقا على ذاته ، سرعان ما تظهر الطقوس
الصبيانية كأنها شعائر دين بربرى قاس ، سرعان ما يستحيل قناع
البراءة الأولية إلى تعطش للدماء وحزازات للرغبات والغضببات
البدائية ، حتى لينبنى أمام أعيننا كل تركيب المجتمع البدائى الذى

يوحى مع ذلك بالمجتمع المعاصر في وحشيته المغلفة ، بعناية ، تحت تعلات الفعالية وضرورات المواضعات المتفق عليها . مشكلة الشر تعالج هنا في صراحة مدمية وصدق كاو ، في إطار فانتازيا هي اقرب إلى الواقع من الواقع نفسه ، وبشاعرية من نوع خاص .

أما « الورثة » فهي تجربة غريبة ، هي قصة إنسان النياندرتال الأول ، وصراعه ، وهزيمته أمام الإنسان العاقل الجد المباشر للإنسان المعاصر . ومع ذلك فإن إنسان النياندرتال (المنقرض الآن) هو أيضا « إنسان » من نوع ما ، وهو سلف من عمروا الأرض ، وورثوها ، من جنس « الإنسان » المعاصر . في هذه الرواية شجى أس - بل فاجع في غرابته - واستكشف لأطراف من التجربة «الإنسانية» موغلة في القدم والبعد .

و«بيتشمارتن» رواية رجل تقذف به العاصفة إلى البحر - مرة أخرى يقتحم البحر عالم هذا الكاتب - فيتعلق بصخرة جرداء قاحلة رهيبة مجالدا الأمواج والجذب والزمن والكآبة والوحدة (أليست هذه الليجورية لصخرة الحياة) لكننا في النهاية - نعرف أن الرجل قد غرق لفوره ، وأن هذا الحلم الرهيب الذي استغرق مائتي صفحة ودهرا من العذاب والمعاناة ، لم يكن الا كابوس لحظة واحدة عند الغرق ، أو هو على الأرجح كابوس الحياة على صخرة الانانية والتشبث بالرغبات والنزوات ، صخرة حالت دون الرجل وأن يتقبل النعمة الالهية التي

كان فيها وبعدها خلاصه . ومهما كان احساسنا في آخر صفحة أن الكاتب كائننا قد خدعنا (ألا تخدعنا الحياة ، حتى آخر لحظة) فاننا لايمكن أن ننسى التصوير الفيزيقي الكثيف المنير للنساء رجل يوقع العدالة على نفسه بنفسه ، بشاعرية لعل الشعر ، بشكله التقليدي ، لم يعد قادرا على الوقاء بها .

أما « السقوط الحر » فهي دراما . حياة تدور في أجواء الأسر والقهر في خلال الحرب ، وحياة المدينة قبل الحرب ، وبعدها . وهي أقرب رواياته إلى النمط المؤلف التقليدي ، لولا أننا نعرف أنها كتابة عن الخطيئة ، والتوبة ، ونعمة المغفرة الالهية .

ومن أهم خصائص كتابة جولدنج أنها كتابة حفية أشد الحفاوة باللغة ، هذا الكاتب أسلوبى قريب إلى قلبى في تعدد مستويات لغته ، وفصاحتها الكلاسيكية النادرة هذه الأيام مع صدقها الكامل في الأذن إذ تستخلص جوهر التعبير عن البحارة مثلا في القرن التاسع عشر ، في روايتيه الاخيرتين ، أو عند الصبيان ، إلى آخره ، هذه السيادة العامة للغة ، أو التوحد القائم بها على الأصح ، هي العلامة الفارقة للكاتب العظيم .

الحوار الذى أقدمه فيما يلي مستخلص من مقالة كتبها جولدنج إجابة على سؤال لجريدة « ملحق القايمز الأدبى » عن الأخطار التى تهدد الكاتب المعاصر .

من هذا الحوار تتضح لنا جوانب هامة من تفكير هذا الفنان الذى يهتم اهتماما خاصا بوضع القارى - بصفته تلك ، وبصفته إنسانا - فى المجتمع المعاصر ، بإزاء التعليم ، والثقافة التى يحيا فى مناخها ، بإزاء القيم التى تنصّبها أمامه حضارة القرن العشرين بخصائصها المعيزة ، وأخيرا بإزاء الكتاب ، والكاتب

وأخيرا ماذا يستطيع الكاتب أن يفعل ؟
ماذا نتوقع منه ؟

التعليم والثقافة إلى أين ؟

● **مستر جولدنج** ، باعتباره روائيا له باع طويل فى كتابة الرواية ، ومدرسا قضيت فى التعليم نحو ستة عشر عاما ، هل تسمح لنا بتناول بضع مسائل تتصل بهاتين الغايتين ، وبأن تقيم الصلة بينهما ، فى نفس الوقت ؟ وهى مشاكل أنتجه مباشرة إلى العلاقة بين كتابة الأدب وجمهوره ، أو بعبارة تقليدية مبسطة ، بين الكاتب والقراء . فماذا يكمن المستقبل القريب للروائى فى انجلترا ؟ أهناك تغير فى المناخ الأدبى والعقلى مما يتسنى لنا التنبؤ به ؟ وما الذى يجره علينا التعليم العلم ؟

جولدنج : قبل أن أضع خطوطا عريضة فى الإجابة على هذه الأسئلة ، وهى خطوط من شأنها بطبيعة الحال أن تكون جزئية وغير

دقيقة ، يحسن بى أن أوضح هنا تماما ما يؤهلنى ، وما لا يؤهلنى للإجابة عنها .

فأنا لم أدرس قط فى جامعة ، ولا أعرف شيئا عن عملية النشر ، ولكنى درست اللغة الانجليزية عشرين عاما - لاستة عشر - فى مدرسة ثانوية كبيرة ، وكنت أحاول كتابة مايمكن أن أسميه « الأدب الذى له دلالة » لفترة أطول من ذلك . وسافرت فى طول الريف وعرضه ، طوال خمسة عشر عاما ، ألقى محاضرات فى القرى والمحلات الصغيرة ، وأدرس للكبار فى البلدان الصغيرة ، والمدن الكبيرة ، ومعسكرات الجيش . وأنا بطبيعتى متفائل . ولكن هناك عندى نوع من المنطق القاصر - أو المنطق الذى أمل أحيانا ، باستماته ، أن يكون قاصرا - هذا المنطق يجعل منى متشائما . ولعل أفضل مايمكن أن نفعل هو أن نقدم هذا المنطق المحزن أولا ، وبكل مايتضمنه من قتامة ، ثم نختم بجزء مشرق غير عقلى وغير منطقى يتناقض بكل وضوح مع مقدمته .

● فهل نبدا اذن بأن نتلمس التطور الذى أتت به العقود الاخيرة من هذا القرن ، فى عالم الكتب والتعليم ؟

جولدنج : لاشك أن العقود الأخيرة فترة رائعة عند رجال الكتب . ولنا أن نسخر من هذا الانتشار الواسع لبعض المجلات والكتب ، أو نأسف له وندينه ، ولكن المؤكد أن هذه المجلات والكتب لاتحل محل شيء ما أفضل منها . بل هى إضافة . ونحن الآن على قمة موجة من

التعليم العلم ، وفي استطاعتنا أن نتطلع أمامنا إلى الأرض ، وإن
نتظر خلفنا ، إلى عباب البحر . نحن في الواقع على ذروة هذه الموجة ،
عاليا جدا ، والموجة لم تنكسر بعد لكي تتراعى على شاطئء أملس
امسح ، وتستحيل إلى زبد جفاء . نحن في العصر الذهبى للتعليم -
وسوف أحاول أن أوضح لماذا أعتقد ذلك . وقد بدأ التغير منذ أكثر
من قرن ، بظهور « مكتبة أفضل مائة كتاب » وهى سلسلة من الكتب
من خطتها أن تنشر أعظم ماقيل وكتب وتضعه في متناول « الطبقات
الفقيرة » : الكتاب بنصف شلن .

● وهل أتيح لك أن تتفحص هذه المكتبة ، أو كتبها منها ، ولعلك
عقدت مقارنة بينها وبين مثيلاتها ؟

جولدينج : فلنأخذ «تاريخ هيرودوت» ، وقد ترجم (للانجليزية)
لهذه المكتبة ، خلاصة . فى للكتاب كتل متراصة من حروف المطبعة ،
صغيرة ، رمادية . والترجمة أقل أمانة وأعصى على سهولة القراءة من
ترجمات أخرى للكتاب . وبذلك فإن الكتاب - وهو أسهل تاريخ كتب
لنا ، وأكثر كتب التاريخ تشويقا وأعظمها حيوية - تحول إلى عمل
شاق ، وواجب ثقيل لايمكن أن نبقى معه حتى النهاية إلا إذا تسلحنا
بعزم مشبوب وإرادة لاتلين وشهوة لاتخبو للتعليم . ومع ذلك فأنا
أذكر حكاية سمعتها عن رجل قرأ المكتبة كلها ، كتابا وراء كتاب ، كان
عاملا من عمال المناجم ، وقارنا من عامة القراء . كان يقضى وقته على

سطح الأرض خارج المنجم ، للصلاة للرب . ولكنه مع ذلك كان يعرف أن هناك دائرة أخرى - غير الفحم والرب - دائرة يمكن أن نسميها دائرة الإنسانيات ، أو الثقافة ، أو التعليم .

● هذا العطش للتعليم أو الثقافة ، أو مانسميه « الإنسانيات » عند عامل متدين من عمال مناجم الفحم ، منذ نحو قرن ، يدل بلا شك على إشارة هامة في التطور الذي وصلنا إليه الآن .

جولدنج : نعم . فلم يكن الانجيل يكفي ، ولا قراءة الكتب الدينية . كان يحدس وجود ضوء واشراق ، بعيدا عن هذه كلها . وكان ظامنا إليه على نحو لاشك . كان يقلقه ويمضه ، إذ أنه كان شيئا دنيويا زائلا وفقا للمعايير الصارمة التي كان يلتزم بها ، وأخيرا وبعد عذاب من الضمير لايعلم أحد مداه ، قرر الرجل أن لديه من الفراغ ، كل يوم ، قليلاً من الوقت يستخلصه من الفحم ومن الرب . كان كل صباح يستخدم منفاخا يشعل به النار . فصنع للمنفاخ أداة ربطها به ، يديرها بقدميه . وإذا كانت النار تأخذ تتوهج في ظلمة فجر الشتاء ، كان يقرأ فقرة من كتاب . ولما كان رجلا مرموقا ، مشبوب الاخلاص ، فقد كان يحفظ الفقرة عن ظهر قلب . وقد قلت لك أنه قرأ المائة كتاب كلها : أفضل ماكتب وما قيل .

● يبدو أنك كنت تعرفه حق المعرفة ؟

جولدنج : أبدا . لا أعرف عنه أكثر مما قلت . كان أحد أسلافي ،
إذا كانت هذه الكلمة مما يسمح بها في مثل هذه الأسرة العادية ، ولكن
هذه التقاليد - تقاليد عمال المناجم - مازالت قائمة . تقاليد الاصرار
على التعليم . وما زلنا نحن نعيش في عصره الذهبي ، فيما يتعلق بهذا
النشاط الدنيوي الثالث ، خارج نطاق العمل ، والنطاق الثاني الذي
يمكن أن نسميه دائرة الدين - أو العالم الآخر أو ماشئت ..
وأذكر في هذا الصدد لوحة قريبة الصلة بما نتكلم عنه . يصفها
هـ . ج . ويلز في شيء مما كتبه : طفلان على قدر باهر من وضاعة
الجمال ، ولد وبنت ، في منتهى النظافة ، نموذجان رائعان ، ينظران
إلى طلوع الفجر . وتركع بجانبهما امرأة من ذلك النوع الوسيم ،
الصحي ، الذي كان يراود دائما خيال هـ . ج . ويلز - وذراعها حول
كتفیهما ، وهي تشير إلى النور ، واسمها « التعليم » أو « الثقافة » .

● نعم ، نحس في ذلك كله بهذا التشاؤم الخفي الذي أحببت أن
تدعوه « منطقا قاصرا » . هل لنا الحق في أن نتلمس شيئا من
التخوف ، في كلامك ، التخوف من الثقافة ، والتعليم العام . ألا توافق
على هذه الصورة أو على أنها تصوير حسن للثقافة ؟

جولدنج بل أوافق . بحماسة . يجب أن تكون الثقافة على هذا
النحو ، ويمكن أن تكون ، بل هي بالفعل ، في بعض الاحيان ، على
هذا النحو . وأنا أعرف هذين الطفلين ، ودرست لهما . وإذا عدت
بذاكرتي إلى تلاميذ الصف السادس في العشرينات ، وقارنتهم بتلاميذ

الفصل السادس الذين درست لهم بعد ذلك ، وجدت طلبة المدارس الثانوية في العشرينات أصغر قامة ، أنصاف جوعى ، والبعض منهم قدرون في أكثر الأحوال ، فيهم هزال ، ومرارة ، وحيوية متفترزة . كانوا يقاتلون ، في جموع مكتظة ، من أجل الحصول على مكان في الشمس . أما أطفالهم ، هم ، فنحن نراهم في صورة ويلز . يرتقون الدرج المتحرك ، حتى ألقاهم في الصف السادس الثانوى ، نماذج واضحة نظيفة ، رائعة من الناحية الجسمانية ، في وسعهم أن يطوحوا بى من النافذة - رجال يختلفون عن آبائهم بقدر ما يختلف تفاح كاليفورنيا عن النماذج القميئة من التفاح « البلدى » نعم ، أطفال الصورة قد وصلوا ، وهم معنا الآن .

● فماذا حدث للمرأة في الصورة ، هذه المرأة من النوع الوسيم الصحى ، واسمها الثقافة ؟

جولدنج : مازالت هناك . ولكنها مختلفة . وهى وإن كانت تميل إلى التفكير في فروع التخصص ، إلا أنه لا يمكن أن نعتبرها ، بالضبط ، موظفة في الحكومة . وهى ، لذلك ، لا تلبس زى موظفة البريد . ومازالت ترتدى الثوب الفضفاض القريب من الزى الكلاسيكى ، يرمز إلى الحق ، والجمال ، والخير . ولكن وجهها تغضنه تجاعيد القلق والحنق . واليد الممتدة على كتفى الطفلين تمسك ميزانا ، حتى يرى الطفلان أن هذا الشيء ، في هذه الكفة ، يرجع ذلك الشيء ، في تلك الكفة . ويتدلى من أصبعها الصغير مقياس

حتى يعرف الأولاد أن هذا الشيء أطول من ذلك . ومازال إصبعها الصغير يشير إلى الفجر ، ولكن البنت الصغيرة تتنأب ، والولد ينظر إلى قدميه . ذلك أن القلق والحنق في وجه « الثقافة » إنما يتأتى من أنها قد تعلمت - هي نفسها - شيئاً جديداً : إن رصيد المواد التي يمكن أن يتعلمها الناس محدود بالضبط بقدر رصيد الناس الذين يستطيعون أن يعلموا هذه المواد . وإنه لا يمكن صنع ولا شراء هذه المواد ، ولا هؤلاء الناس ، من أى مكان حيثما اتفق . وأخيراً ، فإن أهم شيء - وهى فكرة تحيل حنقها إلى هلع - هو أنها تشير للأولاد في اتجاه ، بينما تجد نفسها تتحرك في اتجاه آخر .

● هذه ملاحظة بالفعل في غاية الأهمية ، ماذا تعنى بالضبط من أن الثقافة تتحرك في اتجاه آخر ، بينما هى تشير إلى « طلوع الفجر » كما نرى في هذه الصورة الشهيرة ؟

جولدنج : نحن ، كرجل يعطيك من طرف اللسان ماشئت من اشادة بالثقافة ، والهدوء ، والتأمل ، ولكن أعماله تثبت أن ما يؤمن به حقاً ، وما يسعى إليه حقاً ، هو الغنى والثروة . تحيط به الأشياء وتحاصره من كل جانب حتى ليحاول أن يحصل على كل شيء ، فينتهى به الأمر ألا يفعل شيئاً ، أو أن يسير في ركاب الشيء المخجل الذى يثير شهيته . ومازالت الثقافة تشير إلى الفجر المجيد ، رسمياً على الأقل ، ولكن الأمر قد انتهى بها إلى أن تكتشف - بشكل مباشر ارضى - أن ما نريد حقاً هم الفنيون ، والموظفون ، والجنود ،

والطيّارون .. وهكذا ، وإنها وحدها هي القادرة على تزويدنا بهم .
أنها ماتزال تسمى عملها ثقافة أو تعليما - لأنها الكلمة اللائقة
الوقور - وإن كان ينبغي أن تسمى ما تقوم به « تدريبا » كتدريب
الكلاب . وفي تصور ويلز ، كانت الكلمة التي تحوم في ذهن الثقافة هي
كلمة « الفلسفة الطبيعية » ، ولكن أصداء هذه الكلمة أكثر امتدادا
وسعة ، أكثر بعداً ، مما ينبغي ، وأكثر إمعانا في قلة جدواها - على
المستوى القومي بالنسبة للبلاد - وأكثر ميلا بكثير نحو جانب
« المعرفة » بدلا من جانب « العمل » .

● هذا كله يقربنا من مسألة « العلم » ، وعلى ما في أرائك من
أصالة ، هل نفهم مما قلت هجوما - كذلك - على العلم ؟ أعتقد مع
ذلك أن هناك في فكرك تسلسلا منطقيا - سواء كان منطقك قاصرا كما
تحب أن نقول ، أو متكاملا - وأن هذا التسلسل سوف يفضي بنا في
النهاية إلى رأيك في العلاقة بين الثقافة وبين الأدب ، بين جمهور
المتعلمين ، وبين كتاب الرواية ؟

جولدنج نعم ، يحسن بى أن أسلم بأن كل ماقلت إنما يتعلق
بالعلم ، أى « العلم » بين قوسين ، وأنا أسلم بذلك بخوف
وارتعاش . ذلك أن الهجوم على « العلم » هو الوصمة بالرجعية ،
والهتاف « للعلم » هو الطريق السهل للنجاح وحب الجماهير . وقد
أصبح « العلم » مركبة حافلة وثب عليها رجال الدين ونجوم
التليفزيون ، والروائيون ، والسياسيون ، وكل من يشتغل بالحياة

العامة ، فى الواقع ، ويريد وصفة سهلة ، وكل من لا يستطيع التفكير وكل الوصوليين الأنانيين ، حتى اقتنع الرجل العادى فى الشارع ، من فرط الالاحاح على أنصاف الحقائق ، أن « العلم » هو أهم شىء فى العالم ، وحتى أوشكت « الثقافة » أن تقتنع بذلك أيضا . ومهما أكثرنا من القول ، ومهما ارتفع صوتنا بالقول بأن « العلم » ليس هو أهم شىء ، فلن نقول ذلك بما فيه الكفاية . الفلسفة أهم من « العلم » ، وكذلك التاريخ ، وكذلك الكياسة ودمائة الخلق إذا شئت ، وكذلك الإدراك الجمالى . ودعك من الدين ، مادام الدين خارجا عن نطاق حديثنا الآن . ولكننا يجب أن نؤكد أننا على المستوى القومى - هنا فى انجلترا - أصبحنا نجرى وراء مجرد القوة المجردة السافرة العارية التى لا مجد فيها ، بينما كنا نظن أننا نسعى وراء الوصول إلى الفلسفة الطبيعية .

● وما أثر ذلك كله ، فى رأيك ، على المناخ العاطفى للنشء ، وعلى أسلوب تقدير كفاءاتهم أثناء الفترة الحرجة التى يتلقون فيها ما يقدر لهم من « ثقافة » ، أو « تدريب » كما تسميه ؟

جولدنج : أثر ذلك على الجو العاطفى للناس أثر محسوس منذ الآن ، بلا شك . ولكنى مع ذلك لا أملك أدلة إحصائية أقدمها لك ، إلا إذا أمكن أن ندرج اليقين الذى ينمو من الخبرة ، فى عداد الأدلة الاحصائية اللاواعية . وأعترف أن كل ما أقول يمكن ألا يكون أكثر من مجرد تقريبات للحقيقة ، إذ أن الحقيقة نفسها ترد عليها

التحفظات والشروط من كل جانب ، والحقيقة زلقة حتى تضطرك أن تهبط لنفسك ما تستطيع الإمساك به منها ، وأن تقبض عليه بملء يديك ، كيفما تسنى لك ذلك . ولكننا على ذروة الموجة ، وفي استطاعتنا أن نرى شقة صغيرة من الطريق أمامنا .

أما عن أسلوب تقدير كفاءات الأولاد ، وأسلوب توجيههم ، إذا شئت ، فمن الممكن مثلا أن تكتب في تقرير الولد أنه ليس كاملا . وقد كان ذلك دائما شيئا ممكنا . ولكن تغيرا دقيقا قد طرأ الآن ، وانتقلت زاوية التأكيد ومركز الثقل . يستطيع المدرس الآن أن يورد ملحوظة عن « إهماله » مثلا ، ويستطيع أن يكتب أيضا ، أنه مع الأسف يميل إلى اضطهاد من هو أصغر منه . بل يستطيع ، حتى ، أن يعبر عن رأيه في أن « المناسبات التي أفرغ فيها بعض النقود الصغيرة من المعاطف المعلقة في غرفة الملابس ، إنما تشير إلى إحساس عميق بالتعاسة عند الولد » وأن يتساءل : « هل لقي إهمالا في فترة البلوغ ؟ ألا يحتاج إلى بديل للأب ؟ ألا ينبغي ، إذن ، أن يغير طبيبه النفسي ؟ » يستطيع المدرس أن يقول ذلك كله ، لأننا جميعا نعيش في إيمان بأن هناك آلة ما ، هناك خبرة ما ، قادرة على أن تصطنع شيئا من شيء آخر مختلف كل الاختلاف . ولكن هناك شيئا واحدا لا يستطيع المدرس أن يقوله ، وألا اعتبر إهانة لا يمكن السكوت عنها ، للولد ولأهله معا . يجب ألا يقول المدرس أبدا أن الولد ، بكل بساطة ، غير ذكي . فلو قلت ذلك لطاردك الأهل كأنهم قذيفة موجهة .

فهم يعرفون أن الذكاء لا يمكن شراؤه ولا يمكن اصطناعه . وهم يعرفون أيضا أنه الطريق إلى الحياة المرفهة الرخية - ذلك الشيء المخجل الذى تسعى وراءه دون أن نسلم قط بذلك : القوة والنفوذ والمكانة وسيارتان لكل عائلة والسفر بالطائرة . أما الثقافة فما زالت تشير بإصبعها إلى الفجر ، ولكنها مع ذلك تتحرك فى طريقهم هم ، فى طريقهم إلى عالم من الأفضل فيه أن تكون محسودا عن أن تكون مغمورا ، من الأفضل فيه أن يكون مرتبك كبيرا عن أن تكون سعيدا ، وأن تكون ناجحا عن أن تكون خيرا ، وأن تكون مزدريا بدلا من أن ينظر إليك بازدراء .

● **مستر جولدنج** ، إننا ننتقل الآن بلا شك من دائرة التعليم والثقافة ، باعتبارهما وسائل تكنولوجية ، إذا صحت هذه العبارة ، إلى التعليم والثقافة باعتبارهما مناهج خلقية ، من شأنها أن ترتبط بتقييم خلقى واضح للطفل والرجل على السواء . وأنت فى ذلك تفصح عن أساس هام فى فكرك وفى الأدب الذى تحب أن تسميه « الأدب ذا الدلالة » ، والذى تكتب رواياتك فى نطاقه .. وأنت بلا شك روائى أخلاقى ، ولعل فن الرواية نفسه ، فى جوهره ، مرتبط أوثق ارتباطا بالمشكلة الأخلاقية للمجتمعات الإنسانية ؟

جولدنج : ينبغى على أن أكون دقيقا وحريصا هنا ، فى توضيح فكرتى . ذلك أنه يبدو لى أن ثم حقيقة واضحة تلقى إهمالاً واضحا . إن إنسانيتنا ، مقدرتنا على أن نعيش معا حياة وفيرة مثمرة ،

لا تكمن في معرفتنا للأشياء من أجل مجرد المعرفة ، ولا في مقدرتنا على استغلال الظروف المحيطة بنا . إذ أن هذه كلها - بأفضل المقاييس - ليست إلا هوايات ولعبا ، لعبا للكبار - وأنا ، من ناحيتي ، لا أطيق الحياة من غير هذه اللعب .

ولكن إنسانيتنا تكمن في مقدرتنا على أن نصدر أحكاماً للقيم ، على أن نقوم بتقديرات وتقييمات غير علمية - هل هذا ما تسميه المناهج الخلقية ؟ - أقصد أن أقول ببساطة إن إنسانيتنا تكون في مقدرتنا على أن نقرر أن هذا حق ، وذلك خطأ ، وأن هذا قبيح ، وذلك جميل ، أن هذا عدل ، وذلك ظلم . ولكن هذه المسائل ، على وجه الدقة ، هي المسائل التي نجد « العلم » غير مؤهل للإجابة عنها ، بمقاييسه وتحاليله ، ولا يمكن الإجابة عنها إلا بمناهج الفلسفة والفنون .. إننا نخلط بين المقدرة الهائلة التي يعطيها لنا المنهج العلمي ، وبين المقدرة التي تمكننا من إصدار أحكام على القيم - وهذه المقدرة الأخيرة هي الهدف من الثقافة الإنسانية وهي التي لها كل الأهمية .

● إنك مازلت تتابع تسلسلا منطقيا لا يصعب علينا أن نستشرف الغاية منه . وأنت قد بدأت بالإشارة إلى أهمية الثقافة وخاصة عند الكبار وعامة الناس ، وأوضحت التغير الهائل الذي طرأ في عالم الكتب ، بتقريب ما يمكن أن نسميه التراث الثقافي للناس جميعا ، وبالظما الذي أثاره ذلك كله عند الناس إلى القراءة والتثقف في عالم مزدحم بالاهتمامات ، ولكنك بعد ذلك تناولت مناهج التعليم ،

وتقديرها ، بالنسبة للنشء ، وصلتها بالأخلاق السائدة الآن . ورأيك في دور « العلم » سواء في التعليم أو في سلوك الأفراد ، بوصفهم أعضاء في جماعة إنسانية ، ونحن نقرب الآن من دور الأدب ، أو الإنسانيات بصفة عامة ، في تكوين القارئ . أليس ذلك ، على التقريب ، ما تتجه إليه مقدماتك ؟

جولدنج : بالضبط . فقد دارت الساعة دورة كاملة ، بل تجاوزت الدورة إلى أكثر مما ينبغي . كانت هناك فترة من الزمن - وأنا مازلت أتذكر هذه الفترة - عندما كان العلم يقاتل في سبيل حياته ، بشجاعة وفداء . تلك الأيام التي كان فيها أى أحمق زجت في رأسه أشعار هوميروس زجا ، يعتبر أفضل ثقافة من عالم متفتح الذهن متطلع إلى المعرفة . أما عالم الثقافة الآن فيغص بأشباح تنحنى احتراما للتعليم الدينى ، والأدب ، ولكنها لا تحول البصر عن المعامل والأجهزة ، حيث يكمن مصدر الاحترام ، والقوة ، النفوذ ، والنقود .

أصبحت الفنون هى طائفة « الأقرباء الفقراء » . ذلك أن الفنون لا تستطيع شفاء مريض ولا زيادة الإنتاج ، ولا ضمان الدفاع عن الحدود . الفنون لا تستطيع إلا شفاء ، أو تحسين ، أمراض متأصلة الجذور حتى بدانا نعتقد أنها أصلية لا برء منها في عهد الرخاء الذى نعيش فيه : أمراض السأم ، والانكفاء ، والأنانية ، والخوف . إن صورة المستقبل الغامضة التى تستخلصها أحزابنا السياسية ، منا ، باعتبارها ما نرغب فيه ، هى صورة الرخاء الذى لا تحده حدود ،

والصحة التي تمكّنتنا من العيش حتى نفرغ من رؤية عشرات السلاسل من برامج التلفزيون ، صورة المزيد من كل شيء . وهم يشكلون لنا ثقافتنا ، كما يملئ عليهم واجبهم ، بحيث ترتسم هذه الصورة في نطاقها .

والنتيجة التي تترتب على ذلك - من بين غيرها من النتائج - أن تزيد أهمية المقاييس والتحليل ، وتقل القدرة على تكوين أحكام للقيم ، ليس ذلك مقصودا متعمدا ، وسوف ينكره الجميع ، على أي حال . ولكن عندما ينتقل مركز الثقل بعيدا عن الفضائل الاجتماعية ، ومن تنمية وإرهاق الطاقات الإنسانية بشكل عام - لأن ذلك ليس بالفعل هو ما نتوق إليه في أعماقنا - فلا يمكن أن نعدل من الحقيقة الواقعة ، مهما قلنا من الكلام ومهما احتمينا وراء الأقنعة - والحقيقة الواقعة أن هناك تغييرا . وأن التغيير هو أنه حينما وجدت الثروة ، فسوت تجد هناك قلوب الناس .

● إذن ، فكيف يؤثر ذلك ، في النهاية ، على الرواية باعتبارها شكلا أدبيا يتطلب من القارئ شيئا ما ؟

جولدنج : ذلك كله يؤدي ، أولاً ، إلى القضاء على كل نزوع إلى المشاركة في « الرواية » باعتبارها هذا الشكل الأدبي الذي يتطلب من القارئ جهدا ، ومشاركة ، إلا في الحالات التي يوجد فيها هذا النزوع تلقائيا وعلى أقوى صورة . وقد بهتت الآن القدرة على تقدير وتقييم قوة التعبير - بكل ما فيها من ثراء وغنى . إن حيوية الكتابة

- هذه الحيوية التى تنبع عن الطاقة العارمة فى التصور والتعبير ،
وتضفى دلالة مشبوبة متوهجة على أى شىء يبدو فى الظاهر سوقيا
مبتذلا - هذه الحيوية قد أصبح عليها الآن أن تقاتل فى سبيل التغلب
على طبقة صخرية جديدة من طبقات عتمة الإدراك .

● أنت تصور وضعا قائما ، فى هذه العلاقة بين القارئ والأدب .
هذه العلاقة التى لا يمكن أن يقوم الأدب إلا إذا كانت علاقة سليمة ،
صحية بل أكثر ، علاقة كلها حياة وتوثب .

جولدنج : سوف أعطيك مثلا يوضح الطريقة التى تؤدى إلى
ذلك . وهى طريقة تدعو إلى السخرية . وفيها خفاء ودقة مقلقة فى
نفس الوقت . إن الطلبة فى كثير من المدارس - بل فى معظم المدارس
بقدر ما أعرف - يقضون وقتا طويلا فى كتابة طريقة إجراء تجارب
المعمل ونتائجها . ويتعلمون كيف يكتبون عن الظواهر ، بطريقة
« محايدة » و « موضوعية » كما يقال : « وضع جرام واحد من
كلوريد الصوديوم فى أنبوبة الاختبار ، وأضيف عشرة سنتيمترات
مكعبة من الماء .. » إلى آخره . وهكذا يواصلون كتابة هذه التجارب
مستخدمين لغتهم والفاظهم الخاصة ، ولكن بتلك الدقة الرمادية التى
لا لون لها ، دقة آلة الحساب الإلكترونية أو « العقل الإلكتروني » .
يغطون بها عالم الأشياء ، كما تغطى الأطباق بغطاة المطبخ . فهل
هناك بعد ذلك ما يدعو للعجب إذا كان كتاب الأدب يظهر عندهم
كأنما يستخدمون لغة جديدة عليهم أن يتعلموها من جديد ؟

إنهم يتعرفون على الكتب ، بفئاتها وأنواعها ومن شكلها الخارجى ، رواية ، قصة قصيرة ، شعر ، مسرحية ، تماما كالطلبة الذين يبدأون تعلم اليونانية القديمة ، ويستنتجون أن الكتاب الذى فى أيديهم مكتوب بالشعر أو بالنثر ، من طول كل سطر فى الكتاب وعدد الكلمات فى كل سطر !

ذلك أن الضغط كبير ، ومركز الثقل واضح . الطلبة لا يقيمون الكتاب . بل يقسمون الكتب إلى فئات وأنواع . هناك كتب جنسية ، كتب عن الحرب ، روايات عن رعاة البقر ، كتب رحلات ، روايات بوليسية .. وهكذا . والناشئ سوف يقبل على أى شئ ينتمى إلى فئة يعرفها ، ولكنه لن يغامر قط بكتاب من فئة لا يعرفها . لابد له من بطاقة على الزجاجة حتى يعرف أنها تحتوى على نفس المزيج الذى شرب منه من قبل . ولابد لك أن تضع الرواية البوليسية فى غلاف أخضر ، وإلا تعرض لمشقة قراءة كتاب لا تحدث فيه جريمة قتل على الإطلاق .

● نحن بالطبع لسنا فى مجال أدانة المنهج العلمى فى التعليم ؟ وإنما الواضح أنك تدين انتقال مركز الثقل ، من الاهتمام بالإنسانيات إلى الاهتمام لا بالعلم بل للمكانة الاجتماعية التى يحصل عليها من يقوم بأعمال تدرج تحت وصف « أعمال علمية » بغض النظر عن صلتها الحقيقية بالبحث العلمى . أو بعبارة أخرى أنت لا تدين فقط افتقار مناهج الثقافة إلى تنمية طاقات النشء على تذوق الأدب وتقدير

حيويته ، بل تدين أساسا افتقار المجتمع إلى المقدرة على الأحكام
الخلقية الضرورية للحياة نفسها ؟

جولدنج : نعم ، فلست أشير إلى العلماء الحقيقيين ، إلى
« فلاسفة الطبيعة » ، هؤلاء ، على الأكثر ، ليسوا إلا كسرا من واحد
في المائة . وهم على قدر من الذكاء يتيح لهم أن يتحركوا خارج
الموضوعات التى يشتغلون بها ، وأن يجدوا ما يناسبهم من بين
الفنون . ومن المحتمل أن يكتشف أحدهم الرواية أو الشعر ، في
الوقت الذى تتخلى فيه عنها المواد العقلية القليلة القيمة التى تتناول
الفنون . ولكنى أشير إلى الناس العاديين السائرين فى الركاب ،
الأغلبية الطيبة منا ، ليسوا على قدر مرموق من الذكاء أو الموهبة ،
ولديهم حسن النية كلها ، ولكنهم يجدون أنفسهم وحدهم بين ركام
من الحقائق غير المهضومة ، وفى أيديهم هذا الفتات من الخبرات
التكنولوجية القابلة للبيع والشراء . أى فرصة للأدب فى أن ينافس
صنوف التسلية المسجلة التى تكوم أمامهم كل ساعة من ليل أو
نهار ؟ لست أرى كيف يمكن أن يكون الأدب ، بالنسبة لهم ، إلا
مجرد سد ثغرة ، شيئاً ساذجاً مكروراً ، فى الفترة التى لا توجد فيها
حلقة رعاة بقر فى التليفزيون . ولا شك أن حياتهم أقل غلظة وحيوانية
بكثير من حياة أجدادهم فى القرن التاسع عشر . إنهم أقل إيمانا ،
وأقل خوفا أيضا . ولكن إذا كانت العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة
من السوق ، فالثقافة الدنيا تطرد الثقافة العليا ، بالضبط . ومادامت

المقدرة على تكوين أحكام على القيم ، قد أصابها العطب ولم تتح لنا فرصة النماء ، فأى مستقبل جماهيرى للشعر ، للآداب الجميلة ، للشجاعة الحقيقية فى المسرح ، للرواية التى تحاول أن تنظر للحياة من جديد ، للصلاية التى لا تقبل أنصاف الحلول ؟ إن الكتاب الذين يريدون بيع أعمالهم - ولا شك أن هذا هو الحد الأدنى من الكرامة التى لهم الحق فيها - سوف يضطرون ، أكثر فأكثر ، إلى مطابقة الأنماط والنماذج التقليدية المألوفة ، إلى إتباع صيغ جاهزة ، إلى إعطاء الجمهور ما يستطيع الجمهور أن يأخذه .

● هذه هى النتيجة المنطقية المتشائمة لتسلسل المقدمات التى أوضحتها ، وهى نتيجة بلا شك تدعو إلى أشد القلق ، اسمح لى أن أقول إننى لم أجد عندك إطلاقا ما يفسر قولك أنك بطبيعتك متفائل .

جولدنج : هنا أستطيع القول إن التفاؤل يمكن أن يحل محل التشاؤم ، ولكن تفاؤلى يتعلق بشيء مختلف . كنت أتكلم ، طول الوقت ، عن المعدلات ، عن العموميات ، عن أواسط الناس ، والأغلبية العادية الطيبة منهم . وما قلت ينطبع على المجموع ، على الجمهور ، لا على الفرد . إن تلك المرأة المجيدة فى الصورة التى يصفها هـ . ج . ويلز ، هذا الرمز للثقافة التى تومىء إلى إشراق الفجر ، كان ينبغى أن تكون فى الداخل لا فى الخارج . الواقع أنك لا تستطيع أن تعطى الأطفال الثقافة ، كل ما تستطيع هو أن تعطيهـم « التدريب » . الثقافة الوحيدة هى الثقافة الذاتية ، والروح

الإنسانية - في أفضل صورها - هي التي تتحرك حركة ذاتية .
والإنسان بالمعنى الفيزيقي المتعارف ، جنس واحد . ولكننى أختلف
عن بيتهوفن اختلاف الأرنب عن النمر . والروح الإنسانية أوسع
مدى ، وأعقد من نظام التطور الفيزيقي بأسره ، من البروتوبلازما إلى
الفقاريات العليا . ولا يمكن التنبؤ إلا بجماهير الدرجة الثانية ،
وبكتابة الدرجة الثانية بوصفها تعبيراً عن أرواح وعقول من الدرجة
الثانية .

إن العهود الجديدة ، والمدارس الجديدة ، والفيضانات الجديدة في
الأدب لا تبرز من خلال عملية تطور تدريجية مترتبة على ما سبق .
وليست التغيرات الكبرى في طبيعة الوعي والإدراك ، مترتبة على تأثير
الاقتصاد ، أو حتى على تأثير تراكم المعرفة . هذه التغيرات الكبرى في
طبيعة الوعي قد جاءت دائماً من خلال وسيط واحد ، من خلال رجل
واحد . لست أعتقد أن هناك فنانين عظاماً مغمورين في القرى
البعيدة ، أن هناك « ميلتون » آخر يعيش بيننا ، أخرس خامل
الذكر .

من كان بمقدوره أن يتنبأ لأوروبا ، في القرن الثالث الميلادي ، إلا
بالانحدار نحو التفاهة المضمونة الآمنة ، على أكثر تقدير ؟ ولكن
المستقبل في ذلك الوقت كان يكن في قلبه القديس أوغسطين - ولست
أقصد أوغسطين العالم الطريف ، ولا الفيلسوف الفاجر . بل أقصد
أوغسطين صاحب « الاعترافات » ، أوغسطين الذي عاشت فيه روح

الرجل الأوروبى ، من جديد ، خبراتها ، وآلامها ، وتجدها ، سواء كان ذلك فى نهاية الأمر خيراً أم شراً . ما من أحد من بين صنّاع الأقوال المأثورة الجميلة الذين كانوا يعيشون فى أطراف الإمبراطورية الرومانية الهادئة فى ذلك الوقت ، كان يوسعه أن يتنبأ بالقدّيس أوغسطين . ومع ذلك فما زال الكتاب حتى الآن ، وطوال ١٥٠٠ عام ، يستكشفون الجديد الذى أضفاه القدّيس أوغسطين على روح قديمة .

● ألا يمكن إذن أن نتنبأ - أو نتوقع - بما سوف يكون عليه المناخ الأدبى فى المستقبل ؟

جولدنج : نستطيع أن نتنبأ بالمستقبل المباشر ، وإن كان ذلك جزئياً ، على الأكثر . ويبدو أن النمط واضح ومؤكّد بالنسبة للكتاب الذين يسرون على الدرب المألوف . سيكون لدينا جماهير أقل ذكاءً ، وسوف يكون على الكتاب أن يطابقوا ، أكثر فأكثر ، بين ما يكتبون وبين الفئات التقليدية والصيغ الجاهزة ، وإلا جرفهم التيار . ولكن التغير فى السياسة ، فى الدين ، فى الفن ، فى الأدب ، سوف يأتى . لأنه لا بد أن يأتى . لأن الروح الإنسانية لا تحدّها حدود ولا تستنفد . وهناك ، على ناصية الطريق ، كتاب وموسيقيون فى قمة شيكسبير وموزار ، لا يمكن تفسيرهم ، كأنهم معجزات . ولعلمهم الآن فى طريقهم . لعلمهم قرأوا كتبى ، وتساءلوا فيما تعلقى بما لم يعد « حقاً » ، وعمّا عما يجدونه جيداً واضحاً لكل ذى عينين . ولعلمهم كانوا فى صفوف تلاميذى ، وابتسموا ، ابتسامة مرة ، للتطور

التدريجي غير المثمر الذي أقوم به . ولكني أومن بهم . ولعلني كنت
أتمنى لهم الحظ الحسن ، لو أنني كنت أعتقد أنهم بحاجة إلى حظ
وحسن توفيق .. إنهم في غير حاجة إلى « الحظ » ، موهبتهم أكبر من
ذلك ..

القسم الثاني

آداب الصمت
عنفسه
تشارلس جليكسبرج

آداب الصمت

عند تشارلس جليكسبرج

« أدب الصمت » : دراسة نشرت في عدد متميز من أعداد «المجلة المثوية» وهي مجل تعنى بالعلاقات المتبادلة بين مختلف الدراسات وميادين البحث العلمى والاكاديمى ، وتنشرها كلية الآداب والفنون فى جامعة ميتشيجان . مؤلف هذه الدراسة هو البروفيسور تشارلس جليكسبرج استاذ الإنجليزية بجامعة بروكلين ، نيويورك ، ترجمتها وشاركت فى صياغة الحوار ومناقشة الموضوع ودراسته ، واستكمال بعض نواحيه .

● أدب الصمت ؟ كيف يمكن لنا أن نتكلم عن أدب يقوم على الصمت ، تكون خصيسته وجوهره وسمته : الصمت ؟ أليست هذه العبارة بذاتها من قبيل اللغو والمحال ؟ لايمكن أن يوجد مثل هذا الهجين : أدب للصمت ! إننا إذ نتكلم فى نفس واحد عن أدب الصمت إنما نفتك معايير المنطق ذاتها ، ومهما كان تعريفنا للأدب ، فلا يمكن أن يكون الأدب صمتا على وجه القطع . ومع ذلك فإن هناك بالفعل مايسمى بأدب الصمت . إنه لا يخوض غمرات الميلاد فحسب ، بل لقد أصبح مدرسة وتيارا فما الذى يقصده أصحاب هذا النوع الغريب من الأدب ؟ إن بعض النقاد يتهمونهم بأنهم يلفقون خرافة ويصنعون وهما ، فهل هذا صحيح ؟

●● الواقع أن عبارة أدب الصمت ترجع إلى أصل مركب ، وتتضمن جوانب عدة من المعنى . إنها تفتوح على مفارقة ميتافيزيقية شأنها في ذلك شأن عبارة كيركجارد عن « الكمال » ولا يقصد بها أن تدل على نسق جمالي بل أن تشكل تحديا بداعيا . أنها تضارع إلى حد ما مسعى الصوفي إلى التوحد بالله ، والله هو الآخر الكامل التعدي ، إنها مثل جهد ريمبو أن يلتقط نغم ما لا يمكن التعبير عنها . ومثل محاولات الداديين أن يتجاوزوا لغة العقل وأن يخلقوا القصيدة المطلقة . « أدب الصمت » في جوهره يدل على حركة تنشأ تتجاوز حد المنطق وتخوم اللغة . وهي عند بعض الكتاب المحدثين حركة يحفزها تيقن مراود ملح بعقم الأدب عكما جوهريا . لذلك يهدفون إلى خلق « الأدب - الضد » إلى خلق أعمال تنذر بموت الأدب . إنهم يسألون : لماذا نكتب إن لم يكن ذلك بحافز انطولوجي عميق ينبع من البحث عن سر الوجود نفسه ؟

ولكن الأدب بذاته ، لا يمكن أن يلبي هذا الحافز ، لا يمكن أن يشبع هذه الحاجة الانطولوجية للوصول إلى سر الوجود . ليس بوسع الأدب إلا أن يثير أسئلة يقف عاجزا عن الإجابة عنها . ليس بوسعه إلا أن يثير زوبعة مدومة متربة من الكلمات ، ومن ثم يكشف عن قصوره الكامل . لماذا إذن نخلق الاشباح ، لماذا نقاتل ظلالا ورؤى من صنع أيدينا ؟ لماذا نطلق الصرخات في ليل الكون فلا نسمع إلا الأصدااء الساخرة بنا ، لأمعنى لها ؟

إن النغمة الرئيسية في أدب الصمت هي نغمة النداء في قلب
العدم .

● هذا صحيح . ومن أفحش الخلط أن يكرس المرء نفسه لدين
العدم ، أن يبحث ، بالكلمات ، عن مطلق الصمت ، أن يغوص في قلب
العنصر المدمر حيث ينتفى الكون ، أن يكتب كتباً ليقول عن انعدام
المعنى والهدف . ذلك يبدو مثالا سافرا عن « سوء النية » إذ يستخدم
باسم الظلم إلى الحقيقة .

●● نعم ، ولكن هذا الظلم نفسه إلى الحقيقة هو الذى يكشف عن
النزعة الكامنة نحو التعدى ، والتسامى ، وتجاوز المحدود ، وتخطى
العينى والآنى إلى المطلق والجوهري . إن كلا من كتاب سارتر
« الكينونة والعدم » وكتاب هيديجر « الكيان والزمان » إنما هو سجل
ميتافيزيقى لسعى دينى ، بمعنى من المعانى ، وينفى هيديجر أن
أراءه تفضى إلى العدمية . بل هو يزعم أن النظام الذى يقيمه لفلسفته
وقاء من روع العدمية . وهو يقول فى « مقدمته للميتافيزيقيا » : إننا
إذ نذهب بالبحث فى الكينونة حتى حدود العدم ، وإن ندخل العدم فى
قضية الكينونة إنما نقوم بالخطوة الأولى والخطوة الضرورية الوحيدة
نحو التعدى الحقيقى للعدمية . وعلى الرغم مما قد يقوله الكاتب أو
يريده فإنه لن يقبل أبدا أن يستسلم للصمت .

● ليس فى هذا شك ، فإن الحياة تمضى ، وتستمر ، ولن تبطلها رؤيا
العدم ، بل إن لها قوة لاتغلب ، قوة آتية ببساطة من أنها تحيا بالفعل

وتستمر ، إن الأدب في حقيقته مهما كان مأساويا ، ومهما انتهى إلى آخر أقطاب النفى المطلق ، إنما هو احتفاء بالحياة ، وتأکید لها .

●● هذه هي المفارقة التي نلقاها عند تقييم الأدب - الضد ، أدب الصمت- إن قولة « لا .. لا .. » ، إذ تتكرر في الحاح يوشك أن يكون هذائيا ، وطقوس التمرد ، وترداد نغمة العبث والمحال ، وانتقاض القيم انتقاضا عديميا ، ليس مجرد أيديولوجية ، وهو عندما تنظر إليه في ضوء معناه الجوهرى عمل رمزى يقصد به في النهاية إلى المصالحة مع الحياة ، وقبولها . ذلك كله في الواقع أسلوب مركب مبهم للاستجابة لتحدى الحياة المرير . ذلك كله إنما يقول لنا ، في النهاية : هذه هي الحقيقة المريرة التي لامفرلنا منها ، وعلينا أن نقبلها ، مهما اعترضنا عليها . هذا هو أنتصارنا الوحيد : إننا نستطيع أن نرى المعنى في الحياة ، ومعناها الوحيد هو انعدام المعنى . هذا هو جوهر الايمان الهش الذى يبقى لنا والذى انتزعناه من قلب الفوضى فيما وراء العقل ، فيما وراء حدود اللغة . إن الإنسان يجب أن يواجه حقيقة وضعه ، هذا هو العنصر المنقذ المنجى الذى يدعم ذلك النوع من الأدب ، ويرفعه .

● إن الحقيقة التي يكتشفها العدميون أصحاب أدب الصمت ، أنه ليس هناك شيء يقال . لقد اكتشفوا أنه ليست الكلمة هي المطلق وشنوا الحرب على الدعوى القائلة بأن الكلمة هي القادرة على كل شيء . وقالوا إن اللغة - هي الاداة الوحيدة في يد الكاتب - ليست إلا

فخا ومصيدة . إنها لاتحدث أدنى تغيير فى الوضع الإنسانى .
ومعنى ذلك أن أدب الصمت يعلن إفلاسه فى الوقت الذى يرثى فيه
لعجزه وقصوره . وهو لذلك يؤذن بفلسفة الهزيمة واليأس ، أليس
كذلك ؟ إنهم يدركون السمة الانتحارية لحركتهم المدمرة . إنهم
يضعون لأنفسهم مهمة مستحيلة ، فى عداوتهم لأساليب التعبير
الراسخة أقدامها . ماذا يبقى بعد أن نعلن إفلاس اللغة وعجزها
وخواءها ؟ ستعود الحضارة كلها عندئذ إلى ظلام الجهالة الأولية !

●● لا .. ليس هذا صحيحا كل الصحة . إن أنصار عقيدة الصمت
فى الأدب ، لهم مع ذلك صوت جهير .. بل هو صوت - على طريقته
يبشر بمجد للحياة مقلوب ومفتقد ومطلوب ، وينم عن شوق عميق
معذب للمعنى والفرح ، شوق محبوط ومكسور لفرط عرامته وطغيان
قوته . إنهم لايقبلون انقراض اللغة ، بل لعلهم من أكثر الكتاب مقدرة
على تطويعها وتجديدها وبعث جدتها الأولية البريئة ، إنهم لايرفضون
موت الثقافة . ولكنهم يلحون على كل ما هو غير معقول وغير متماسك
وغير مفهوم وعبثى ، إلحاحا ينم عن حاجة ماسة إلى المتسق العقلى
المبرر المفهوم . إنهم يستخدمون اللغة ليثبتوا زيف اللغة ، وهم فى
ذلك يلجأون إلى أساليب تقنية معقدة فى السخرية ، واللمز ،
والابهام ، والتعريض ، والاستعارة ، والدعابة السوداء ، «والفارس»
الصريح ، والصور الشائثة . أدب الصمت مشروع محكوم عليه
بمنطقه الداخلى ، بالحبوط والتردى، إنه خبرة مريرة فى بلاغة العقم .

والكاتب هنا يتكلم كى يجد راحة من عناء الحاجة إلى الحديث . إنه يتطلع إلى اللحظة التى يطلق فيها آخر صيحاته ، ويعود فيها إلى غبطة الصمت الأولى البدائى . ولكنها لحظة لن تجيء أبدا .

● ومن ثم نجد أنفسنا أمام حركة أدبية وهبت نفسها لتسفيه الأدب ! من الصعب أن نفهم حقا لماذا يعكف أدباء على مهمة لو أنهم أنجزوها لقضوا على أنفسهم !

●● تلك هى إحدى المفارقات الساحرة التى تأخذ باللب فى هذه الحركة . إن الكاتب هنا يصدر عن سعى للنفاذ إلى التجربة والخبرة حتى أعمق غور من أغوارها ، أن يذهب فيما وراء الحدود التى تنتهى إليها المعرفة ، أن يصل إلى المنطقة التى يصبح فيها معنى كل شيء فضل قول وتزييدا ، إنه يخطب ود إلهة الصمت . وعن طريق الفعل الخلاق يأمل أن يفلت من ضرورة الاعتماد على اللغة سعيا إلى أن يقول عن يقينه بأن القول مستحيل ! إنه لا يريد أن ينتج أدبا ! إنه يريد أن ينقل رؤية للعدم الكونى . وهى رؤية تقترب بالروع الميتافيزيقى ، بالفزع ، بحس من الغثيان والدوار ، ولكنها لا تقترب بنشوة صوفية ما . الكاتب هنا لن يعبر أبدا ليل الروح الطويل ، ولن يطلع عليه الفجر أبدا . ليس من أماله أبدا . ليس من أماله أبدا أن يصل إلى ذروة النور والكشف . وسوف يظل يناضل ، بلا جدوى كى يعكس ظلال صورة العدم التى ترود وعيه ، وليس من رقية تطردها .

● ويظل أبدا غير قادر على أن يبرر هذا الهوى المشبوب بأن يتكشف

حنايا الفراغ . أن يقول لنا عن سر هذه الرغبة العارمة الحارة في أن يتقصى دياكتيكية الاشياء !

لماذا إذن يرفعون من شأن وظيفة الأدب في النبوءة والكشف في الوقت الذي يقولون فيه أن الأدب لا يمكن أن يمدنا بجواب عن السؤال الذي يغلبنا على أمرنا : ماذا نفعل إذن بهذه الحياة ؟ كيف يمكن للوعي ، أن يعالج مشكلة الكينونة ؟ ، إذا كان الفكر مرآة داخل مرآة تعكس مرآة الفكر نفسه ، بلا نهاية ؟ كيف يمكن أن نكتب عن الوعي بالاشياء ؟ كيف نعتزف بالمعرفة أن الإنسان وكل ماتصنعه يداه لا أهمية له ، على الاطلاق ، في النسق الكوني للاشياء وأن الفكر ليس إلا تعبيرا عن غرور الإنسان ؟

المحاولة الباسلة التي لها مجدها المقلوب المرير الطعم ، والعميق الأثر هي المحاولة التي يقوم بها « بيكيت » في روايته « اللامسمى » : بطلان الذات ، استحالة تحديد هوية الصوت المتكلم ، غدر الكلمات وخلابتها ، عقم الجهد المبذول للخلاص من الأكاذيب والأوهام التي تحوم حول الوعي وتتحيف نواحيه وتنخر داخله ، والحبوط الذي يحيق بالحنين نحو الاحتماء بالصمت . « بيكيت » هنا كالمعتاد في أدب الصمت ، يقطع علاقته بالبنیان التقليدي للرواية ، ويستغنى عن أكسسوار الحبكة وتطور الشخصيات وعن ديكور المكان والزمان المتعين ، وعن دينامية العمل الذي يهدف إلى قصد محدد ، والحوار الذي يدور حول محاور لها معنى . يحل محلها جميعا مونولوج

يصدر عن مسألتك كل شيء ، بما فيها مساءلة نفسها . لكل شيء .. في هذا العالم يبدو أن التدايعيات تتدفق بالصدفة البحتة ، أن لا شيء مؤكد و يقينى . وكل تقرير بالايجاب يُحيّد على الفور بالنفى ، وتأتى عبارات « ربما » و « لعل » و « من يدري » لتدعم المناخ السائد ، مناخ اللامعرفة واللاأدرية . ومع ذلك فالغريب فى هذا كله أن هناك شيئاً يقينياً واحداً ما يفتأ يعود ويتكرر - وإن كان يوضع موضع السؤال أيضاً - هو الحاجة إلى الكلام والقول (ولكن لم ؟) والنزعة نحو الاستمرار والمضى إلى الأمام (فماذا يمكن للمرء أن يفعل غير أن يمضى على وجهه ، إلى الأمام ؟) .

●● فليس من الغريب إذن أن الأسئلة ، فى عالم بيكيت تغلب على الإجابات ، وأن العبارات البيانية دائماً تنطوى على معنى مشكل ، فكيف يمكن أن نضع تقريراً ايجابياً عن مكان ليس بمكان بل هو ظلام ، وعن زمان مبهم ملفوظ هو بنية افتراضية من بنيات العقل ؟ أن المتحدث ، ما دام لا يصبر على الصمت ، يتدفق بحديث الوعى المضطرب الذى يتكون من أسئلة لاعداد لها عارفاً ، ويائساً ، أنه لن يجد الاجابة . ليس أمامه إلا فيض من الوعى ، وقوة على الاستبطان لا تنتهى وإن كان لا محور لها من هوية . إن هذا البطل - الضد جريح ومشوه ، ولكنه لا يستند - مثل جرحى همنجواى - إلى دعامة من معايير الشرف ، إلى حس داخلى بالشجاعة والكرامة تمكنه من احتمال الخطب دون أن تندّ عنه شكوى ، الجريح اللا مسمى عند

بيكيت إنما يرمز به إلى الموت ، جراحه الكثيرة التي لا اسم لها رموز عن أنه بالفعل قد مات ، ولكنه حيا أو ميتا ، لا يملك إلا أن يمضى فى المونولوج الذى وضعه لنفسه بلا نهاية ، بلا جدوى . ليس أمامه إلا أن يبحث ، ويسأل ، ويتوق إلى غبطة الصمت الذى لا يؤمن قط أنه سيكون من نصيبه . إنه ممرور ، يجدف ، وينكر ، ويتمرد حتى لو كان قد سقط وانتهى ، إنه لن يكف عن الكلام ، لن يستسلم على الرغم من أنه لا شىء .

● ولكن المهم هنا أنه يعرف ، يعرف أنه لا شىء . هذا هو التأكيد الايجابى الوحيد . إنه يعرف ، ويقول . كم من السهل والمغرى أن يخدع المرء نفسه ، أن يلوذ بكل أنواع المخدرات التى تقتل الألم - وتقتل الحقيقة معا (أى حقيقة ؟ ما الحقيقة ؟) والمخدرات تلعب دوراً هاماً فى أعمال بيكيت - وهى اليوم تلعب دوراً هاماً وغريباً فى حياة الناس فى العالم كله ، وفى الحضارة الغربية بالذات والأخص وإن كان الوباء قد تسلل إلينا بل لعله استشرى فينا . وإذا كان بيكيت لا يقلل من شأنها - وإذا كان علينا ألا نغض من شأن هذا الدور الغريب الذى تلعبه - فإن أعمال بيكيت تتجه إلى أنه ما من مخدر يستطيع فى المدى الطويل أن يقمع الدفعة نحو الثورة والتمرد ، الحياة ألم لا ينتهى ، لن ينتهى ، وجنون الكينونة سوف يتكرر بلا انقطاع ، ميزة الإنسان إذن ، فى وجه ذلك الجنون ، هو أن يؤكد حقه فى التساؤل ، فى ألا يخفى شيئاً عن نفسه أو عن الآخرين ، فى أن

يبحث باستمرار عن الحقيقة التي لا يمكن الوصول إليها أبدا وأن يواصل هذا البحث ، مهما حدث .

●● ومن ناحية أخرى فإننا نلاحظ أن الصراع الروحي للبطل ضد الحديث الذي تلغى هويته الغاء يتضح في علاج بيكيت للمكان المكان هنا ليس هو أرض الأحلام السحرية غير الإقليدية التي نجدها في « أليس في بلاد العجائب » . ولا هو تلك الخلفية التي تعود إلى الماضي ، والتي نجدها في « مذكرات من العالم السفلي » عند دستوفسكي ، حيث ينكر البطل أن $2 + 2 = 4$ أو أن المتوازيين يلتقيان عند اللانهاية ، لا .. إن المكان عند بيكيت أقرب إلى تكنيك كافكا الرمزي في « القلعة » ، حيث يتخذ الواقع أبعاد اللا واقع الكابوسي ، ولكن البطل الضد اللامسمى عند بيكيت يختلف عن « ك » عند كافكا ، أن بطل بيكيت اللا بطولي يبحث عن المطلق في مكان مظلم أو معتم دون أن يرى قط أدنى ومضة أمل ، وفقدان الأمل النهائي يبرزه ويؤكد انعدام كل مقوم للمكان ، أو غياب ما يسمى باحداثيات المكان بحيث تختلط الأبعاد اختلاطاً هذيانياً تاماً : فوق وتحت ، قريب وبعيد ، أمام وخلف ، تقدم ونكوص ، ذهاب ورواح ، كلها مختلطة اختلاط الماضي والمستقبل ، والأكذوبة والحقيقة ، والوهم والواقع .

● وليس هذا ، في مستوى من مستويات العمق في الوعي ، مما يؤخذ على ما يسمى أدب الصمت . بالعكس ، إن هذا الأدب أصدق صوتاً وأعمق سبراً من كل محاولة لاقتناص الحقيقة عن طريق

أبعادها الخارجية المظهرية ، إن هذا الأدب الروائي الذى يعتمد على استتار الوعى الداخلى له من شجاعة المواجهة مايمكن به من إنكار ذاته ، وبذلك يؤكد على نحو من الأنحاء .

●● ومع ذلك فإن كل شبح من أشباح الشك فى هذه النجوى الطويلة ، يدمر نفسه هنا ، بأن يضع نفسه موضع الشك ، بحيث يكاد ينعدم الوعى بحدود الذات نفسها ، وتكاد تندمج الذات فى وعى مطلق بلا حدود ، وعى مفزع بحقيقة إنسانية لا اسم لها ولا وطن ولا تكاد تكون لها لغة ، ولكنها مُعبرٌ عنها مع ذلك ، ويزيد من وطء الأثر المدمر لهذا الأدب ، مايتخذه من أسلوب عرّضى ، عابر ، لا قعقة فيها ولا تفخيم ، هو البساطة الضارية المجردة الزاهدة فى كل زخرف أو توشية ، بعباراته العامية ، المصطلحية ، الرتيبة الوقع ، بإزدواج السؤال فيه مع الإجابة المتسائلة بحيث يكاد ينهار نحو اللغة نفسه وصرفها ، ويتداعى بنيان الجملة ، وتتفكك أواصر العبارة ، وتكاد تصل إلى النقطة التى لا مفر منها من الصمت ، ومع نغمات السخرية ، نجد تهتهة الحيرة ، والتكرار ، والقوالب الجاهزة فى الكلام ...

● هذه كلها مقومات من نسق إبداعى يقصد به إلى تأكيد أن اللغة هى أساساً أداة خائنة .. ومع ذلك فاللغة هنا هى الأداة ، هذا هو التعدى والتسامى الفذ الذى يحققه أدب الصمت .. وهو فى الواقع من أبلغ الأدب دلالة واصفاه صوتاً ، والبطل ، البطل - الضد ، حيث

كل شيء هنا على نقيضه ، يقول : « وفي الوقت نفسه فإنه على أن أتكلم . لن أصمت أبدا . أبدا » . إن الرواية في ثلاثية بيكيت « اللامسمى » ، و«مولونى» ، و«مولونى يموت» .. ليست إلا المونولوج الذى يعلن بأوضح نبرة يأسه من الكلمة ، ومن الكلام ، ويصوغ مع ذلك صوت اليأس .. صوت الصمت .. وعندما يسأل بيكيت عما يهدف إليه ، يجيب عن هدفه الخلاق في وضوح تام : « التعبير عن أنه لا شيء هناك أعبر عنه ، لا شيء أعبر به ، لا شيء أعبر منه ، لا رغبة في أن أعبر عن شيء ، ذلك كله مع الالتزام بأن أعبر .. » ..

●● هذا هو موجز المأزق ، الذى يتقلب فيه من طرف إلى طرف : العجز الجذرى للغة أن تعبر عن « الخواء الوجودى » ، وعنانة الكاتب في معركة مع أشباح الكلمات ، والحُواز الذى يقهره مع ذلك لكى يعبر دون أن يجد تبريراً لهذا القهر الحواذى ، إنه لا يعرف ما الذى يقهر الكاتب على الخلق ، ولكن القهر موجود ، لا ينكر لا بالقول ، ولا بالفعل . يمكننا القول ، مع ذلك ، إنه الفعل الواقع في دورة لا تنتهى من الاستحالة والتحقيق .

● هناك كتاب آخرون يشاركون في هذا الحس العبثى ويعالجونه في أعمالهم ، مثل كامى ، ومالرو ، ويونيسكو ، وكتاب الرواية الجديدة والرواية الضد . وهمهم الأساسى ليس الوفاء بمتطلبات الفن ، بل الكشف عن حقيقة الكينونة .. إن اللغة عندهم أداة يحاولون تنقيتها

من كل شائبة .. وكل زخرفة ، حتى تستطيع أن تعنى بحقيقة الصمت الذى يكمن فى كل منا .

ومن ناحية أخرى فإنهم يمثلون فى الواقع عدداً من الكتاب لا يستطيعون أن يتخلصوا من عبء بالاثم ، والشعور بالذنب ، تلقيه عليهم ظروف الحياة المعاصرة ، هذا هو العبء الذى يشغل ضمائرهم بالسؤال عما إذا كان اشتغالهم بالأدب ليس إلا صورة من صور الخيانة ، إن هذا العالم المعاصر يواجههم بالمسئولية فى كل لحظة ، ومهما أنكروا ذلك .. فإنهم فى الواقع كتاب أخلاقيون . البحث عن الحقيقة ، والسعى إلى التعدى ، ومحاولة الوصول إلى المعنى - أو اللا معنى - فى الوجود .. ذلك كله سعى فى صميمه « أخلاقى » .

فهولاء ليسوا كتابا جماليين ، بل يعذبهم ما يعذب الإنسان المعاصر كله من وعى أخلاقى من عالم انتشرت فيه الجريمة ، وضرب الزيف فيه حتى النخاع ، إنهم يصعدون عن حاجة ماسة إلى المشاركة فى صياغة العالم ، أو إعادة صياغته ، ومن ثم إلى الارتباط به ارتباطاً له معناه .

هل تفسر ظاهرة « الأدب الضد » جزئياً على الأقل ، بأنها نتاج تلك القوة الساحقة التى عصرت الإنسان المعاصر هصراً ، وتعتصره ، وتكاد تحوله إلى نفاية لا قيمة لها سواء كان ذلك فى الغرب أم فى بلادنا ، قوة القهر الممثل فى المؤسسات الضخمة ، مؤسسات القمع والحرب

وإفساد الروح والتضليل الإعلامي المدبر ، وبيع الأسلحة واستنفار كل أنواع النهم الحسى ، الذى لا رى له أبدا ؟!

●● لا تكاد تكون هناك حاجة للإجابة عن هذا السؤال ، فقد أصبح السؤال والإجابة معا من مسلمات الوعى الممزق الذى يسود إنسان العالم المعاصر ، ولكن الأدب الضد قد أجاب بطريقته ، لقد عجز حتى أن يسأل من أجل ماذا يعيش ؟ فاستدار على نفسه يسأل فى التياح محبط محرق : لماذا نعيش ؟... وإذن فقد كان من الضرورى أن يسأل : ولماذا نكتب ؟ عندما يضعف الحب الغريزى للحياة ، فى مواجهة ضغوط لا قبل للإنسان بها ، تستنزف الكلمات من معناها ، ويظهر الأدب - الضد ، وعقيدة الصمت الملازمة له . وتظهر بالتالى التناقضات الأساسية فى بنيان هذا الأدب ، وتلك العقيدة ، إن الكاتب هنا ليس مستعداً بالقطع لأن يهجر الحياة ، ولا الفن ، إنه لا يرى سبباً للحياة ولا للكتابة ، والغريب أنه مع ذلك يمضى فى الحياة ، وفى الكتابة ، بل يصر عليهما إصراراً . ولا يستطيع أن يبقى صامتاً ، بل يؤكد أنه لن يصمت أبدا ..

● وهذا على وجه التحديد ما يعطى لهذا الأدب قيمته العالية . ليس الأدب الضد إلا أدباً عظيماً ، أنه ينبع بالتحديد من حب عارم للحياة ، فى ظروف نرف فيها العالم حب الحياة ، فهو بالتالى يعيد تأكيد هذا الحب تأكيداً انتحارياً ، ولكنه بالغ الوقع ، والعدمية التى تتردد أصداؤها فى هذا الأدب ليست إلا لوناً محبطاً مقلوباً على ذاته

من التسامى والتعدى ، إن الحافز الإبداعي لا يقيم هنا ، حتى وهو يواجه عالم العبث والقهر ، إن الفزع بإزاء هشاشة الوجود الإنسانى ، وعرضيته ، والروع أمام مؤسسات القمع ، والتمرد بإزاء أجهزة الوحشية الخرساء أو الصارخة فى الأنظمة الاجتماعية والكونية معاً ، هى التى تُعيد تأكيد صلابة الإنسان إذ يقف أمامها « غير مخرس » يبحث عن الحقيقة فى قلب الصمت ، وعن الحب فى قلب الخواء ، وعن التشارك فى قلب الاغتراب .

ظهر فى أدبنا المصرى فى الستينيات ، منحى « أقرب إلى أدب الصمت » ، هو ما أسميت به منحى الكتابة الشبئية » ، المنحازة إلى الخارج ، وهى كتابة فى عكوفها على وصف الواقع الخارجى وصفاً دقيق التفاصيل ، محايداً ، تبدو وكأنها قد ابتعدت عن « الواقع » ، وانحازت إلى مجرد « مظهر » له ، وهو ما يؤدي إلى مفارقة أساسية .

يبدو هنا أن نفى كل جيشان للعاطفة أو الانفعال هو فعلاً نوع من الصمت عن الحياة الداخلية ، ويلوح أن اغتراب الإنسان هنا يصل إلى غايته القصوى ، إن الموضوعات ، والأشخاص ، والمشاهد ، تُبتعث هنا فى نور بارد ، وتُرى بعين يظهر أنها مفتقدة افتقاداً كاملاً إلى أى اهتمام ، ذلك أن الضغط ، والتأكيد لا مجال له هنا ، بل ما يبدو أنه اللامبالاة هو النغمة السائدة .

ومع ذلك فإن هذه الكتابة - فى صميمها - إهانة لإهدار الجمال ،

والمعنى ، والتواصل ، إهداراً تعسفياً توقعه السلطات - أياً كانت -
على الناس وعلى المجتمع .

إدانة تشفى على التخلّ ، لكنها لا تصل إليه قط .

ولفرط عرى القاموس - هنا - بمعنى تجرد الكلمات والسياقات عن
كل إحياء بالاهتزاز تصبح الكتابة مجدبة ، قفراً ، لا دم فيها ، وكأنها
زهدت في الحياة ولاذت فقط بما هو جامد ، أى بما هو صامت .
من الكتاب الذين عملوا في هذا الاتجاه إبراهيم أصلان ، وبهاء
طاهر ، ومحمود الورداني على تفاوت في طرائق تناولهم ورؤاهم .

ويبدو أن هذا الاتجاه في الفترة الأخيرة عندنا قد وصل إلى نهاية
طريقه ، ومما له أثر في هذا التغير أن تغيرات اجتماعية وثقافية قد
حدثت ، وأن قبضة القمع الاجتماعي قد انفكت ، كثيراً أو قليلاً ،
ولذلك يمكن أن نحس بوضوح ظهور المقومات الشعرية ، والصوفية ،
والتراثية ، بما تحمل من طاقة وشحنة واحتشاد ، بل ظهور عناصر
ميلودرامية أحياناً ، إلى مادة بعض أعمال لكتاب أسهموا في إرساء
هذا الاتجاه ، يبدو إذن أن « أدب الصمت » ، أدب الحياد قد وصل
عندنا إلى غايته ، أو انحسرت الحاجة إليه .

وللوهلة الأولى قد تبدو تقنيات هذا المنحى - التي هي في الآن
نفسه رؤى للعالم ، وليس للذات - مشابهة لأدب الصمت في الغرب .
ولكنها في تصوري مختلفة عنه اختلافاً جذرياً ، فهو في الغرب ينبع من
أوضاع « الامتلاء » ، بل « الاكتظاظ » وفرط الفيض ، عند أعلى نقطة

من التحقق في ارتياد - بل استهلاك - كل التقنيات الممكنة (إذا أمكن القول) ، أى أنه يأتى نتيجة لأوضاع مجتمع - وشكل من أشكال الفن أيضاً دون ربط إلى وطردى بينهما - قد وصلا إلى نهاية مطاف ، إلى ذروة تشبّع يكاد يكون كاملاً .

على العكس من ذلك فى أدبنا ، فإن أدب الحيات الظاهري عندنا هو أدب يستكشف أراضى جديدة غير مسبورة ، ويتلمس طريقه نحو آفاق جديدة غير منظورة ، فهو نتاج التولد والمخاض والنهضة والبحث والأمل ، ليس ختام السعى ولا الوصول إلى حافة اليأس والتسليم ، وإن كان لا يصل إليها - فى أى الأحوال - قط .

وهو الأمر الذى يمكن أن يفسر ، أو يبرر - على المستوى الاجتماعى ، وعلى المستوى الجمالى ، فى الوقت نفسه .

المأدبة والوقوف الانساني
عند
السير وفيسور واين وود

المأساة والوضع الانساني

عند

البروفيسور واينود

— كل البشر قانون .

— وسقراط بشر .

— إذن سقراط فان .

بهذا يجرى القياس المنطقي المؤلف ، وفيه نجد قدراً من الراحة ،
لأننا ، عن طريقه ، يسعنا أن نترجم حقيقة مروعة من حقائق الحياة
الإنسانية إلى السياق المنطقي الرصين الأمين . والواقع أن تلك
النتيجة هي ما يتطلبه القياس المنطقي نفسه ، لا ما تتطلبه الحياة :
لذلك فإن سقراط فان . إن هذه النتيجة لا تهزنا بأسي أو شجي ، بل
هل تريحنا وتسعدنا بكمالها ، بما فيها من مزج وتآلف بين العام
والخاص . وكون كل البشر فانيين لم يعد شيئاً يحدد وقوع وجود
الإنسان في أسر الزمن ، وانحصاره في المحدودية ، بل يصبح - ولو
لفترة وجيزة - إنطلاقاً صورياً من أسر معنى الكلمات نفسها . إن
كمال صورة العلاقة المنطقية ، وجمالها ، يمكننا من أن نضع أقصى
حقيقة من حقائق الحياة الإنسانية ، وأبعثها على الروع ، في صورة
تبدو وكأنما تتيح لنا السيطرة عليها ، وبذلك توضع حقيقة الموت
المائلة أبداً على مسافة آمنة ، فيما يلوح لنا ، وتستحيل مسألة تأثير

القلق الفردي بل الهم الفردي الملح الحاد ، إلى عنصر يقع في داخل نمط كوني .

ومع ذلك فمن الغريب أن مقدرتنا على أن نصوغ هذا التقرير عن طبيعة حياة الإنسان ، مقدرتنا على أن نكتشف كلاً من النمط الكوني ، والنتيجة المنطقية لهذا النمط بالنسبة للفرد ، هي التي تدخل في حياتنا الكثير من المعاناة والآلام والمخاوف التي علينا أن نتحملها ، ذلك أننا ، نتيجة لهذه القدرة ، نعرف حل لغز الهولة ، مثل أوديب . نحن أيضاً نستطيع أن نرى المسار الأساسي لحياة الفرد ، في قسماته المجردة : نحن نزحف ، نحن نمشي بقامة منتصبية ، ونحن نذبل شيوخاً بحاجة إلى عكاز يسند قامتنا المحنية ، ونحن ندرك القسمة الرئيسية لوجودنا ، أننا ، في كل لحظة من لحظات الزمن ، فانون ، نموت ، أن حياتنا المألوفة العادية هي حياة تتجه إلى الموت ، نحن نعرف أن كل البشر فانون . وإذن فإننا سوف نموت بالتأكيد . وقد لاحظ الكثيرون أن إحدى القسمات الرئيسية للوضع الإنساني المحكوم عليه بالفناء ، هي معرفتنا بأننا فانون ، وعينا بأن حياتنا الفردية مرتبطة بالموت ارتباطاً لا ينفصم . تلك أيضاً ، حقيقة من حقائق فناء الإنسان : أننا نتوقع ، أننا نتساعل ، أننا نتعذب . ومن ثم فإن الفناء ، بالنسبة للإنسان باعتباره كائناً عاقلاً واعياً بذاته ، ليس مجرد قسمة حقيقية على المستوى العام ، من قسمات وجوده ، سواء كان يعرفها أو لم يكن - كما لعلها الحال عند الحيوانات العجماء ، بل هي أيضاً جزء فردي داخلي من حياته -

تشكل وعياً جوهرياً بجوهر وجوده يؤكد كل ما يفكر فيه ، أويصنعه ، بشأن هذا الوجود . إنها نعمة القرار في كيانه العاطفي والعقلي ، تعزف في مقابله كل موسيقى هذا الكيان .

هذا إلى أن العقل الذي يمكننا من أن نتأمل حقيقة فنائنا ، هو نفسه العقل الذي يمدنا بفكرة الخلود . بل كان العقل عند الإغريق هو صورة الخلود بالذات ، إذ أن طبيعة نشاطه من شأنها أن تنكر محدودية الزمن والمكان والتجزؤ ، وكانت الدائرة التي افترض أفلاطون أنها الصورة المثلى للكمال ، أو للخلود ، تعتبر صورة لنشاط العقل ، ذلك أن العقل يستطيع أن يتأمل الكمال ، بل يتأمله بالفعل ، والعقل يستطيع أن يلغى التجزؤ الوقتي للوجود الزمني ، بل يلغيه بالفعل ، وقد دأب العقل ، في الماضي - نتيجة لطبيعة خبرته ذاتها - أن يرى نفسه غير فان ، بشكل ما ، وأن يرى نفسه قادراً على أن يقتحم جدران الفناء التي تحدد به .

ومن ثم فإننا بالطبيعة نحس أنفسنا مدفوعين إلى الإحساس بالتغاير بين ما نعرفه عن أنفسنا ، وما نستطيع أن نفكر فيه ، بين ما نستطيع أن نتصوره ، وما نعرف أنه يجب أن يكون . كما تقول فيدرا عند يوربيديس : « أعتقد أن حياتنا أسوأ مما تتيحه لنا طبيعة العقل » ، ذلك أننا على الرغم من أننا نحيا - ونموت - في الزمن ، ولا نملك إلا أن نعرف أنفسنا أسرى زحفه إلى الأمام ، إلا أننا نحيا حياة العقل أو الروح التي تتجاوز الزمن وتتعداه ، والتي تقع فيما وراء الزمن ، إن القدرة على تأمل حقيقة الفناء هي أيضاً القدرة على

التفكير في الخلود . وهذا أيضاً نعرفه : هذه الوحدة التي تقوم على المفارقة بين المحدود واللا محدود ، تصبح موضوعاً للفكر والتأمل ، وبذلك تسهم في القدرة على المعاناة التي تحدد وتعرف الفناء الإنساني .

إننا ننظر إلى الإمام وإلى الخلف ، كما يقول شيلي ، ونتلهف توقاً إلى ما هو غير كائن ، نحن نتوق إلى وجود أكثر سعادة ، وأقل تدميراً ، نحن نتوق إلى عالم أو حياة لا يغلب عليها الألم والعذاب ولا تكون فيها المعاناة محتومة لا مهرب منها ، ولا يوجد فيها العذاب الذي لا تبرير له ، ولا يموت فيها الأبرياء ، ولا يضيع فيها الوعي الفردي ويمحى .

ومادامنا نستطيع التفكير في السعادة ، فإننا نتوق إلى وجود لا تقوم فيه قوى الفناء دائماً بدحر السعادة وهزيمتها ، إننا نتلهف توقاً إلى ما هو غير كائن ، ونأسى لما هو كائن : وما هو كائن هو حقيقة الفناء الإنساني . إننا ننظر حقاً إلى الإمام وإلى الوراثة ، في غصص الألم ، ونتأمل حتمية موتنا ، وموت أحبائنا ، ونفكر في العذابات الماضية ، ومالحقنا من دمار ، ونكتشف في داخل أشخاصنا ، وضعنا الإنساني الفاني ، ممزقين بلا نهاية بين المطالبات المتناحرة ، مطالبات المحدودية ، واللا نهاية .

أي أننا ، بعبارة أخرى ، نحس الظلم الذي ينطوي عليه قدر الإنسان ، ونتأمل في الأدلة الواضحة على أنه ما من مبدأ عادل يفرض

نفسه - غير مدافع - في نمط الفناء الإنسانى . ونحن قد نُرضي حُسناً بالعدالة بأن نلجأ إلى مستوى أسمى ، أو أعظم ، من العدل ينحل فيه إحساسنا بالظلم ، أو ينتفى ، ولكن هذه الخطوة (إذا اتخذت على الإطلاق) ، إنما تأتى متأخرة ، وهى ليست ضرورية على الإطلاق إلا لأن خبرة الفناء الإنسانى الواعية إنما تتطلبها وتقتضيها ، فإذا كنا نحس جور الفناء ، فإننا نؤكد فى ذات الوقت مبدأ العدالة ، وإلا كانت فكرة « الجور » نفسها لغوا بلا معنى ، ونحن نؤكد هذا المبدأ لأننا قد عقدنا العزم على أنه يجب أن يكون فى حياة الإنسان معنى ، لأننا نخاف الخواء واللا شئىة التى تترتب بالضرورة على حقيقة الفناء ،

ما لم يكن هناك فى حياة الإنسان معنى . لو لم يكن هناك معنى لكانت الحياة حقاً عبثاً ومحالاً ، ولكن هذا التقدير نفسه نتاج لإحساس منتهك بالعدل ، ذلك أنه يصدر عن يقين بأن العالم العبثى ، العالم الذى سوف تهلك فيه المقدرة على التعقل والحب والوجد والشرف وتفننى جميعاً - هذا العالم يصبح جائراً ولا يمكن أن يطاق ، وقد ننتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها غيرنا ممن لا عداد لهم فى تاريخ الإنسان : أنه حيث لا يدرك الإنسان نسق العدل ، فلا بد أن العدل من الله وبه ، فالله بالضرورة عادل . ولكن الموقف الوجودى هو نفسه لا يتغير ، أياً كانت النتيجة التى تنتهى إليها : إننا « نحس » أن الوضع الإنسانى جائر ، لأن مقدرتنا على النظر إلى الأمام وإلى الخلف هى بالمثل مقدرتنا على التفكير فى « العدل » ، إن حياتنا ليست مجرد

صراع ضد الموت ، بل هي أيضاً صراع ضد حقيقة الفناء ، إنها رفض للقصور وللجور الذى تنطوى عليه المقدمة الأولى فى قياسنا المنطقى : « إن كل البشر فانون » .



هذه هي الحقائق التراجيدية للفناء الإنسانى ، وما أن نترك براءة الطفولة حتى تشكل هذه الحقائق جزءاً جوهرياً من الخبرة الفردية ، ما من أحد منا حر كل الحرية من ربة الفناء والعذاب التى هي مقوم أولى من مقومات الوجود الإنسانى . ونحن جميعاً نعرف مرارة تحمّل فقدان ، والحزن ، والشك ، والوحشة ، واليأس أحياناً ، ونحن جميعاً نحيا - باعتبارنا كائنات إنسانية - مع المأساة ، ذلك أن المأساة تضرب بجذورها فى الحياة الإنسانية . والواقع أن اعترافنا بهذه الحقيقة هو الذى دعانا إلى أن نطلق اسم « المأساة » أو « التراجيديا » على أية كارثة تحقق بالناس . أى أننا ، باعتبارنا أفراداً فانيين ، نعى ، ونحيا ، نملك « حساً » نابعاً عن الخبرة المباشرة ، بالمأساة ، وهو حس نمارسه كلما واجهنا عملاً أدبياً يعبر عن إحساس شخصى بالفقدان ، ذلك أننا نجد هذا الإحساس بالفقدان منعكساً فى خبرتنا نفسها . ولقد اعتبر البعض تعريف الإنسان بأنه « حيوان ضاحك » تعريفاً فارقاً ومانعاً ، إذ أن وصفه بتلك الصفة هو تأكيد لمقدرته على تصور إمكانيات التحكم فى خبرته ، تصوراً عقلياً ، وعلى الضحك بإزاء استجلاء هذه المقدرة ، ولا شك

أن هناك تعريفاً فارقاً ومانعاً لا يقل عن ذلك سلامة وصحة ، هو القول بأن الإنسان مخلوق تراجيدى ، أو مأساوى . ذلك أن وصفه بتلك الصفة فيه تأكيد لمقدرته على استجلاء حقيقة الألم والحرمان والفقدان الكامنة فى حياته ، البكاء عند الإنسان طبيعى كالضحك سواء بسواء ، بل لعله يأتى من أغوار أعمق فى دخليته .

إن هذا الحس بالمأساة - وهو أعمق معانى الكلمة - حس فى متناول كل البشر ، أو فى متناول كل الأفراد الواعين بذاتهم ، فى الحضارة الغربية كلها ، على الأقل ، ومع ذلك فإننا عندما نناقش هذه الكلمة بالنسبة للتعبير الأدبى - وبخاصة فى الأدب الدرامى - نجد الكلمة فى الغالب تستخدم مع قيود وتحفظات وشروط تكاد أن تتنكر معها معالمها . بل هى تستخدم عمداً بحيث تخرج الخبرة العادية بالمأساة من معناها ، كما فعل هيجل ، ولذلك فليس من المستغرب أن يحس المرء بإزاء تعريفات المأساة فى شكلها الأدبى ، إحساساً أقرب إلى ما يشعر به الرجل العادى بإزاء أحكام الفيزياء الحديثة ، أى أنها أحكام تتعلق بعالم آخر غير ذلك العالم الذى نحيا جميعاً فيه . ومع ذلك فإن هناك فرقاً واضحاً بين المأساة فى الخبرة الإنسانية الأساسية بها ، والمأساة أو التراجيدى فى التعبير الأدبى ، فالأولى هى المأساة فى الحياة ، أما الثانية فإنها تحكيها ، أى تقلدها ، أو تعبر عنها ، أو تلخصها وتوجزها ، (وإن كان المرء عندما يمارس تلك الخبرة الدرامية بالمأساة ، فى نطاق الدراما ، فإن هذه الخبرة

الدرامية نفسها تصبح جزءاً من الحياة المساوية في نطاق
الحياة) ..

وإذن فإن هناك فروقاً حقيقية وذات دلالة بين هاتين الخبرتين
بالمأساة ، ولكن تجاهلنا قيام أسس إحدى هاتين الخبرتين على أرض
الأخرى ، ونسياننا الأصل المشترك بينهما ، عندما نحاول تعريف
المأساة الدرامية ، يعرضنا لخطر إغفالنا لجوهرها . ومن ثم ينبغي
البدء « بالخبرة المساوية » في الحياة ، تلك هي بؤرة التراجيديا
ولبها . وأى تعريف للتراجيديا يغفل علاقتها الأساسية بالخبرة
المساوية في الحياة نفسها ، إنما هو بالضرورة تعريف مضلل وغير
واقعي ، إن التعريف الذى ينطوى على معنى حقيقى للتراجيديا يجب
أن يضع فى اعتباره أننا اليوم نفهم هذه الكلمة فهماً يمكننا من أن
نطلق وصف التراجيديا على أعمال تبلغ من الاختلاف ما تبلغه
« أنتيجون » و« الملك لير » و« البطة البرية » ، دون أن نلجأ إلى
نظريات واضحة مقننة للتراجيديا . إننا نشعر أنها جميعاً تشترك فى
ذلك الحس الذى ندعوه نحن بالمأساة أو التراجيديا ، حتى إن لم تكن
قادرين دائماً على أن نحدد كنهه . ونحن نشعر أن ذلك صحيح ،
مهما كانت نظرية سوفوكليس أو شيكسبير أو أبسن فى التراجيديا .
ومن ثم فإن المهمة الأولى لآى تعريف للتراجيديا نتقدم به ، هى أن
نسعى إلى اكتشاف ما الذى تشترك فيه هذه جميعاً .

من الممكن بالطبع أن يميل مثل هذا التعريف إلى قسر الأعمال

السابقة في قالب يصوغه فهمنا المعاصر للمأساة . ولكن هذا الخطر غير كبير فيما اعتقد . إننا نستشعر حقيقة في الأعمال الإغريقية القديمة ، وفي أعمال العصر الاليزابيثي ، تجسيداً لحسنا نحن بالمأساة ، إننا نشعر ، بل نعتقد ، عندما نتلقى وقع « أوديب ملكا بصدمته الكاملة ، أن سوفوكليس كان يعبر في تلك المسرحية عن حس بالمأساة في الوضع الإنساني الفاني الذي أحسنا به نحن أيضاً إلى حد ما . إلا أن الخطر الذي نتعرض له على ذلك النحو ، على أي حال ، ليس بجسامة الخطر المضاد الذي طالما عرفناه ، ذلك أن الباحثين في موضوع التراجيديا قد طال بهم التعثر والتردى على صخور الألفاظ والتعريفات الأرسططالية وفي مستنقعاتها ، بعد أن تُرجمت وروجعت ، وحوّرت ووسعت ، وفسرت ، حتى لقد قال ريتشارد سيوال Richard Sewall في كتابه « رؤية للتراجيديا » عام ١٩٥٩ عن أرسطو : « أنه صامت صمتاً غريباً عن كل ما يصف به الإغريق تلك القوى ، في الداخل وفي الخارج ، التي تدمر الإنسان ، وكل ما يصيبه ويلقيه في المآهات ، وينوء به إلى أسفل . كل مانعرفه باسم « الشر » .. ومع ذلك فإن « الشر » هو جوهر التراجيديا » .

والواقع أننا جديرون بالتساؤل عما إذا كان أرسطو يعنى بالتراجيديا (في اليونان القديمة) ما نصّيه نحن بالتراجيديا . وعما إذا كنا نحاول أن نعرف ذات الشيء ، يؤكد جيرالد الس Gerald Else أننا لا نعنى نفس الشيء عندما نستخدم هذه الكلمة . وهو يقول إن

التراجيديات في كتاب « الشعر » عند أرسطو لا تعنى المساوى بل تعنى « الدراما الجادة » . ومن الصحيح بالفعل أنه « ليس هناك كلمة واحدة في كتاب « الشعر » لأرسطو ، عن « أسرار الحياة » النهائية ، أو عن السبب في عذاب الإنسان وشقائه ، أو عن القدر ، أو عن علاقة الإنسان بالله » . وبعبارة موجزة ، فإنه أياً كان ما يقصد أرسطو أن يقول عن التراجيديات ، فإنه لم يتناول أصولها ، ومنابعها ، حيث ينبغي لنا أن نبدأ . ولا نزاع في أن دراسة كتاب « الشعر » لأرسطو هامة وشائقة ، ولكننا لا ينبغي أن نلتزم بكل ما يقول . ولعل بعض ما يبدو متناقضاً أو خارجاً عن صلب الموضوع فيما يقوله أرسطو ، إنما يترتب على أنه كان أحياناً يتحدث عما نعرفه بالتراجيديات ، ويتحدث أحياناً أخرى عن الدراما الجادة ، غير التراجيديات . إلا أنه يتحتم علينا ، على أى حال ، أن نوضح لأنفسنا ما هي التراجيديات ، في فهمنا .

إن ما نفهمه باعتباره دراما تراجيدياتي - ويصدق ذلك على الأخص بالنسبة للنماذج الدقيقة منها - يجسد « الحس المساوى » للوضع الإنساني الفاني الذي نتقاسمه جميعاً . والواقع أنه في قلب التراجيديات يوجد موت الإنسان ودماره . ليست التراجيديات عندنا مجرد الدراما غير الكوميديّة (كما لعلها كانت عند أرسطو) ، ولا هي كل دراما تعالج مشاكل الإنسان بجديّة كبيرة .

إنما تنبثق التراجيديات من الهزيمة والموت ، وهما الإيقاع المحتوم

النهائي في حياة الإنسان الفاني ، والتراجيديا - في هذه الحدود - هي
مرآة الحياة ، ولكنها تعكس الحياة ، وقد جُردت إلى قَسَمَاتِهَا التَّعْسَةِ
المحتومة في الوضع الإنساني الفاني المحكوم عليه بالموت : أن الجسد
عرضة للسقم والعطب والبلى والموت ، أن الإرادة خائرة ، أن الإنسان
يعانى من انقسام ذاته بين نزواته الدنيا وبين المتطلبات الخلقية أو
الروحية ، ومن ثم فإن التراجيديا تركز اهتمامها - واهتمامنا - في
الوضع الإنساني الفاني . إن التراجيديا ليست هي الحياة
المأساوية ، ولكنها أيضاً ليست مجرد مرآة لتلك الحياة .. إنها أكثر
شمولاً وأضيق حدوداً من الحياة ، في وقت معا .. فهي تنفى عن
نفسها ما تزخر به الحياة من مشاغل يومية ، وهي المشاغل التي
نهون بها الحس المأساوي في الحياة ، ونخففه ، ونميعه . ولكنها
تحشد وتستقطب تركيزاً للخبرة المأساوية والاعتراف بالمأساة أعظم
مما يتاح لنا أن نمارسه وأن نطبق الحياة معه ، ولا شك أن من أعظم
القسمات المميزة للتراجيديات العظيمة مقدرتها على كشف مدى
الدلالات المروعة للوضع الإنساني المحكوم عليه بالموت ، في كل امتلاء
هذه الدلالات بالرهبة . إن هذه التراجيديات تأتي بنا أمام وضعنا
مركزاً ، مطهراً من كل حشو وفضول ، وموسعاً مع ذلك ، ممهداً حتى
يشتمل ، تقريباً ، على كل مدى العذاب والألم الذي يقع في حيز
الإمكان . ولكن التراجيديا ليست مجرد نواح على شيء مفقود ، مهما
كان مركزاً ، إنها أساساً كشف لانغماس الإنسان ، انغماساً كاملاً

في الوضع المأساوي للفناء والموت . يصرح شوبنهاور : « إننا نرى في التراجيديا الألم الذي لا يمكن الإفصاح عنه ، ونواح الإنسان ، وانتصار الشر ، وسيادة الصدفة وازدراءها بالقانون ، وسقطة العادل والبريء سقطة لا قليلة منها » . لعلنا لا نتفق مع شوبنهاور في أن التراجيديا تقدم لنا انتصار الشر بالضرورة ، ولكننا ندرك أنه يتحدث عن قسمة من أهم قسماتها . ذلك أن التراجيديا تعنى أساساً بوجود ما نسميه بالشر في العالم ، والشر في العالم إنما ينبع من معاداته لوجود الإنسان ، وتناقضه مع حسه بالعدالة ومع شعوره بالكرامة الفردية . هذا هو « الشر » الذي يجده الإنسان في وضعه الفاني نفسه ، ويلوث وجوده كله ، التراجيديا إذن تظهر الإنسان وهو يمارس طبيعة فنائه كاملاً ، مع حسه المنتهك بالعدالة المفقودة ، تظهره ، كما يقول وليام أروسميث : « يحيا حياته يرزح تحت ربة مزدوجة ، ربة طبيعية ، ونير عالم لم يكن له يد في صنعه » . عالم يعاني فيه الإنسان بالضرورة الألم والتعاسة والحاجة والحبوط والهزيمة ، عالم قاصر عن أن يفى بحسه بالعدل ، الإنسان يسعى إلى عالم أفضل ينتقى فيه « الشر » ويندحر ، ولكن هذا « الشر » منسوج في لحمه كيانه الخلقى ، وسداه ، ومن ثم فإن التراجيديا تكشف لنا عن تركيز للتجزؤ والتشتت في الحس المأساوي الذي يعانيه الإنسان في الحياة .

* * *

ممن أدب التمرّد

أ. بعد موجة أدب العبث

ب. عن الأدب الهندي

ج. عن مجلة « الوجود الأفريقي »

أدب التمرد

(أ) بعد موجة أدب العبث :

بعد موجة أدب العبث ، وفقدان المعنى ، وهى الموجة التى اجتاحت الآداب الأوروبية الغربية عقب الحرب العالمية الثانية ، أذنت الستينيات من هذا القرن ، وما انقضى من سنوات هذا القرن ، بظهور موجة جديدة ، كان لابد أن يرتفع مداها بحكم التطور الاجتماعى والتاريخى ، وبحكم المسار الغامض الذى تتخذه دقات الخلق الفنى أيضاً فى دوائر الفنانين والمشتغلين بالفنون والثقافة ، يمكن أن نسميها « أدب التمرد » .

بعد أدب الصمت ، واللغو ، والمحال وفقدان التواصل ، وقد كان أبطاله كتاب مثل ألبير كامى ، وبيكيت ، ويونيسكو ، جاء أدب التمرد ، والسعى نحو التحرر ، أدب أولئك الكتاب الذين يدينون ، بقوة وعنق لم يسبق له مثيل ، أحداث التاريخ ، ويمزقون أقنعة المصطلحات المألوفة فى السلوك ، والتفكير . هم لا يعترفون بأن الإنسان المعاصر الحديث قد تقدم وتغلب على ميراث الوحشية فى تركيبته النفسية والسلوكية ، إلا فى حدود ضيقة .

ولم يكن هذا الاتجاه بالطبع جديداً تماماً ، فالكاتب والفنان فى كل العصور ، فيه دائماً هذه النزعة نحو التمرد والإنطلاق من أسر

المواضعات ، ولكن الجديد هنا هو الحدة التي تتمثل في كتاباتهم ، وفي رؤاهم ، وفي أساليبهم ، فالعالم الحديث هنا يتخذ شكل الجحيم ، بكل ما فيه من رعب وانحلال ، كما نرى في كتابات وليم باروز ، في رواية « الغداء العارى » مثلاً حيث يدور كل شيء في درك سحيق من التدهور والبشاعة ، على طول الرواية كلها ، دون هوادة ، ومثل هذا التمرد الكامل يضيء ساحة واسعة من الأدب الحديث ، في شعر ألين جنسبرج ، في مسرحيات جان جينيه ، وفي روايات أنتوني بيرجيس ، وهيوبرت سيلبي الصغير ، وفي شعر وروايات چاك كيواك ، ولى رواجونز على سبيل المثال .

ولعل اللمسة الأخيرة في قيمة الإنكار والسخط والتمرد تلك التي نتحدث عنها ، تصورها هذه الأبيات من شعر نيكانور باران الشيلي عندما يقول :

لعله يجدر بى أن أعود إلى ذلك الوادى
إلى تلك الصخرة التي كانت في يوم من الأيام دارى
وأبدأ فأنقش من جديد ، ومن النهاية حتى البداية
العالم كله ، مقلوباً ، معكوساً ..

وإذا كان كتاب العبث قد نجحوا ، كثيراً ، في أن يخلقوا الكوميديا في وسط عالم الروع والرعب الذي يقيمونه لنا ، أو أن يجهدوا في أن ينقلوا إلينا مايرونه غير قابل للنقل أصلاً ، أى أن يصوروا استحالة التواصل وعجز اللغة ، وانقطاع الجسور ، فإن كتاب التمرد اليوم

لا يفقدون هذا الحس الكوميدي في قلب العنف والشراسة التي يدينون بها في عالمهم . وذلك كله اتجاه يختلف أساساً عن اتجاه كتاب ما بين الحربين : إننا نجد عند همنجواي مثلاً ، أو اليوت ، نوعاً من اليأس المطبق الذي لا فكاهة فيه ولا دعاية ولا رحمة ، كما نجد عند كتاب السيريالية فكاهتهم السوداء الممرورة .

والسمة الثانية في أدب التمرد المعاصر هو التزامه بقيمة خلقية ما ، على عكس أدب العبث الذي كان ينطوي بطبيعته على إنكار كل قيمة خلقية . ففي عالم ينتفى فيه التواصل ، وتفقد الأشياء معناها ، وتجف ينابيع اللغة ، بل ينابيع الحياة نفسها ، تخفت بل تتوارى النبرة الأخلاقية ، ويواجه الفرد كوناً أخرس محايداً بل معادياً ، بل يجد نفسه في صحراء ميتافيزيقية قاحلة جرداء ، أما في عالم التمرد ، والسخط ، فإن هناك تأكيداً للذات وللمجتمع في الوقت نفسه ، وهناك بحثاً للقيم الأخلاقية ، وإيماناً - مهما كان خفياً ومسحوقاً - بالإنسان والخلاص ، أو بإمكانية الخلاص .

ويمكن أن نتمثل على ذلك بقول أورتيجادي جاسيت : « إن دون جوان يتمرد على الأخلاق ، لأن الأخلاق كانت قد تمردت من قبل على الحياة ، وعندما يسود نظام أخلاقي يؤكد الحيوية المليئة الوافرة باعتبارها القاعدة الأولى ، عندئذ فقط سوف يخضع دون جوان » . وما من مفكر معاصر آمن - في سياق العالم المعاصر بكل تعقيداته - هذا الإيمان الديونيزي ، بقدر ما فعل هربرت ماركوز عندما قال :

« إن ظهور الفن المعاصر ليس ، فقط ، استبدالاً تقليدياً لأسلوب
بأسلوب . وليس التصوير والنحت التجريدي واللاتشخيصي ،
والبلوز ، والجاز ، مجرد مودة جديدة للإدارك ، إن الأمر على الأصح
هو تحلل لبنية الإدراك نفسه ، استهدافاً لإفساح المجال .. إفساح
المجال لماذا ؟ مازال الموضوع الجديد للفن غير معطى بعد . إن
الموضوع التقليدي للفن قد أصبح مستحيلاً : ذلك الإيهام ، والتقليد
والاتفاق مع الواقع ، أصبح مستحيلاً . إن الواقع نفسه ليس معطى
بعد ، لم يتحدد ، الواقع هو ذلك الذى يكتشف الفن ويتخيله ، ذلك
أن الحواس يجب أن تتعلم ألا ترى الأشياء وفقاً للقواعد ، وفقاً
للنظام الذى اصطفت فيه . يجب أن تتطير ، مرقاً فى الهواء ، تلك
الوظيفة التى تنظم حساسيتنا ، تلك الوظيفة العكرة غير النقية » .

ومن هنا يجىء تمرد الفن حتى على الحركات الثورية نفسها ،
ويظل الفن غريباً عن الممارسة الثورية ، ويصر على استقلاله الذاتى
المطلق ، لأن الفن المتمرد يلتزم بالشكل ، ولم يعد الشكل مجرد
وعاء ، وهو ليس ظرفاً ، ومنذ الثورة الروسية كان هناك فهم عند أدباء
التمرد بأن الشكل هو تكامل ديناميكى وعينى ، له محتوى فى ذاته ،
خارج كل تبادل للعلاقات .

إن عامل التحول الذى يوجد فى الفن تؤكدُه إذن تلك المدرسة التى
تعنى بالإدراك الفنى بوصفه غاية فى ذاته ، تعنى بالشكل باعتباره
مضموناً ، ذلك أن الفن - نتيجة للشكل على وجه التحديد - يتعدى

الواقع ، يتجاوز الواقع المعطى ويعمل في داخل الواقع القائم ضد هذا الواقع القائم نفسه ، هذا العامل - عامل التعدى والتجاوز - هو ما نسميه بالقيمة الخلقية .

ومن ثم فإن هذه الراديكالية وهذا العنف الذى تتصف به إعادة البناء الشكلي الموضوعى فى الوقت نفسه ، تشير إلى أن الفن الحديث - أو الفن الضد ، لا يتمرد ضد هذا الأسلوب أو ذاك ، بل يتمرد ضد الأسلوب ذاته ، ومن هنا ظهرت دفعة الفن الضد فى أشكاله المعروفة : تدمير السياق وتجزئة الكلمات والجمل ، والاستخدام الانفجارى للغة الجارية ، والتأليف الموسيقى ، بلا توزيع ، ومع ذلك فإن هذا « اللاشكل » هو شكل الفن المتمرد ، وهو الذى يحتقر عملية التصعيد والتطهير والتناسق الجمالى القديم ، لكى يحل محلها عملية الرفض ، والشراسة المشكّلة .

وهنا يقول ماركوز :

كان الدكتور فاوست عند توماس مان يعرف ذلك حق المعرفة عندما هتف : « أريد أن أبطل السيمفونية التاسعة ! » ، ومن خلال الإيقاعات الهدامة المتنافرة الغاصة بالدموع والصرخات والمولودة فى قلب القارة السوداء فى أفريقيا أو فى الجنوب الأمريكى وسط البؤس والفاقة ، من خلالها يُبطل المقهورون السيمفونية التاسعة . ويعطون الفن شكلاً حسياً بريئاً من التصعيد ، له مباشرته المخيفة التى تشد الجسم وتجذبه وتكهربه .

ومازال من الضروري أن نصل إلى الوسائل التى تجعل من الأشكال المختلفة من التورة الفنية قوة للتحرر على المستوى الاجتماعى . الوسائل التى تعبر عن الروح الجمالية للاشتراكية (ومازالت الاشتراكية هنا ممكنة ، بل ضرورية) : وهى طريقة معينة للحياة والعمل والثقة وأسلوب معين للتفكير والسلوك وتكنولوجيا جديدة وبيئة طبيعية محوَّلة . إن المستقبل يحدث فى داخل الحاضر . إن الفن الضد المعاصر سيشرق فى اللحظة التى سوف تتفق فيها السلطة الإنتاجية للمجتمع مع السلطة الخلاقة للفن ، وتتفق فيها إعادة بناء العالم الفنى مع إعادة العالم الواقعى ، ويقع التوحيد بين الفن المتحرر والتكنولوجيا المتحررة ، كلاهما .

هذه هى إذن القيمة الخلقية التى يستهدفها أدب التمرد . وهى تختلف اختلافاً جذرياً عن القيم الخلقية المحنطة المحافظة الموروثة التى تتبناها الممارسات التقليدية فى النظم التى كانت تعرف بأنها ثورية أو تقدمية ، إلى آخر هذه المصطلحات ، والتى ثبت عجزها وزيفها ، وسقطت لا لأنها قائمة على أسس نظرية زائفة ، بالعكس ، بل لأنها زيفت هذه الأسس نفسها .

هذا التمرد على السلطات الاجتماعية فى الواقع المعطى ، تصوره لنا قصيدة للشاعر دونالد فينكل Donald Finkel بعنوان « تنحّ عن الطريق » :

تنح عن الطريق للرجل القادم إليك
فإنه على الأرجح رجل منظم ، أو لعله
من الماسونيين ، وهذا أضل سبيلا
إن الطفلة ، أمامك ، تسير بحرص وعناية
ولا تخطو على شق في الطريق ، فإنها تعرف .
استمر قريباً من الجدار ، لا تبعد عن الشوارع المضيئة
تنح عن الطريق .

«الرجل المولود من رحم امرأة أيامه قليلة على الأرض
ومليئة بالمعاناة . إنه ينبثق مثل زهرة

ثم يجثث ، ويفر كالظلال ، ولا بقاء له»
سوف يكون طريقك مليئاً بالشقوق
حذار من رجل طويل يأتي معه بالمجن
حذار من رجل قصير ، سوف يكون مسلحاً
أو .. خيراً من ذلك كله ، نظم ، ادع إلى اجتماعات
اخطب ، وادفع الاشتراكات . وبالاشتراكات
هات أجهزة للإذاعة والميكروفونات ، واخطب
بصوت أعلى . وانتخب . واكسب .

تلاحظ. الآن أن الرجل الطويل

يختبر الميكروفونات

وأن الرجل القصير مؤمن بمسدسه

تحصيل الاشتراكات .

الكل الآن يخطون بين الشقوق
ومع ذلك فلا أحد راض كل الرضى
استمر قريباً من الجدران ، وتنح عن الطريق
قد يكون الرجل القادم إليك ، مسلحاً

في هذه القصيدة إدانة كاملة للعنف المنظم المسلح الذى تتخذه
السلطة في المجتمع ، وهو عنف غير مفهوم ، وغير مبرر ، وغير يقينى ،
يحمل دائماً رعباً آتياً من الشك والخوف ، ولكن الكوميديا هنا تسرى
كثيراً تحتى ، والدعوة إلى الخضوع ، وإخلاء الطريق ، وتنظيم
الزيف والخداع ، إنما هى دعوة مقلوبة إلى التمرد . واللغة مباشرة ،
يومية ، صحفية ، موسيقاها رتبية ميكانيكية الإيقاع ، ولكن انبعاث
جو المدينة المعاصرة التى يطبق عليها العنف المنظم ، فيه كل الفرع ،
اليومى الذى يعرفه سكان المدينة ، أياً كانت المدينة ، نيويورك أو
موسكو أو لاجوس أو القاهرة على السواء .

قصيدة أخرى قصيرة جداً بعنوان « المتمردة » للشاعرة الأمريكية
مارى إ. ايفانز ، Mary E.Evans ، كافية بذاتها للإيحاء بجو أدي
التمرد :

عندما

أموت

أنا متأكدة

أنه سوف تسير خلفي

جنازة كبيرة

سيأتى

المتطفلون

ليروا

ما إذا

كنت حقيقة مَيِّتة

أم أننى

أحاول أن

أثير المتاعب !

أما القصيدة الثالثة التى نوردها فهى للكاتب الزنجى الذائع
الصيت ليروا جونز ، والإيحاء هنا ينصب على تمرد الزنجى بإزاء
الحضارة البيضاء فى الولايات المتحدة ، وهى بعنوان « الشَّريف
الجديد » :

هناك فى داخلى شيء ما

يبلغ مداه من القسوة

والصمت . إنه يتردد
في أن يجلس على الأعشاب
مع العذارى الصغيرات البيضات
الجوهر الأولى ، الرشاقة الحيوانية
لا ، ليس ذاك ، بل عطن اللون الوقح
هأعظم ضخماً وأكثر رحابة
من هذه المدينة التي تختنق
الشارع الأحمر . صوت المياه
في الأذن ، في داخل عظم المخ الصلب
في داخل معدتك البيضاء المسطحة
أحرك لسانى .

إن تصوير العالم المعاصر ، باعتباره جحيماً ، والتحريض على
تخطيم أسوار هذا الجحيم ، هو القيمة الأساسية لليرواجونز « نظام
جحيم دانتي » وهى رواية يتحرك فيها الجحيم ، كما يقول ليروا
جونز ، من الصوت والصورة أو من « مركبات التداعى » إلى حكاية
سريعة لرؤية حياته فى عامى ١٩٦٠ و ١٩٦١ وتفسيره لحياته الأولى .
وهو يختم روايته بالخاتمة التالية :

« ما الجحيم ؟ هو تعريفاتكم له ، اننى - وقد كنت وسأظل

حيوانا اجتماعيا ، ولا يمكن تعريف الجحيم إلا بهذه الحدود -
لا أستطيع الذهاب إلى مكان آخر . فلا وجود لمثل هذا المكان .
الجحيم في الرأس ، عذاب أن تكون شيئا غير مرئي ، ، شيئا موضوعا
باستمرار تحت الرقابة . لهيب الانفصام الاجتماعى ، مشقوقا في
وسطه . ميراث الرجل الأسود الذى لا يتمركز حول سواده . انفصام
ما يرى ويعلم ويشتهى عما يحس .. لو أننا استطعنا أن نعيد إلى
أنفسنا هذا الألم المطلق الذى لا بد أن قومنا أحسوه عندما جاءوا إلى
هذه الشواطىء ، لأصبحنا أنفسنا واستعدنا ذواتنا مرة أخرى ،
واستطعنا أن نضع التاريخ في قائمة طعامنا ، مرة أخرى ، وأن ننسى
دعابة الشياطين بأنهم ليسوا شياطين ، إن الجحيم راهن وواقع ،
والناس يحملون الجحيم فوق رؤوسهم ، ولكن اللحظات الرعوية في
حياة الإنسان تعنى الشيء الكثير بالنسبة له ، في إطار دلالاتها
العاطفية . إن المرء يفكر في بيته ، أو في البيوت الأخرى التى أويئنا
إليها ، ونتذكر ، بحب ، تلك الأشياء المغمورة في ضوء أسود ناعم .
إن النضال نحو هذا السلام ، أو بعيدا عنه ، هو الجحيم . تلك هى
حروب الوعى ، أو التعريفات المتناقضة للشعور أو المشاعر . عندما
كنت طفلاً ، ذات مرة ، كنت أبكى حينما إلى التعاطف وإلى الفهم .

وكان الجحيم هو احباطى . ولكن العالم أوضح الآن ، وقد أصبحت الكثير من معالنه أسهل على التعريف .

« كان الشارع دائما صامتا . الطوب الأخضر الأبيض الكثيف عاليا إلى ما وراء ما كنا نستطيع أن نرى . وبوابة مفتوحة إلى الحصى البنى الصلب الذى لم يكن منا من يستريح إليه . كان ثم يوم آخر ينمو من خلال هذه الحشود المتزاحمة فى الطريق . الصوت فى موجات حمراء يتموج فوق اليوم البطيء البارد . حتى الغسق . حتى الليل الأسود للسيقان الصدئة ، أولئك البنات الصغيرات يجرين بعد الظلام من أمام بيتى ، يطاردهن صعاليك الجيرة . تل طويل ملتصق بالزجاج الأزرق . من هناك ، تفتح سيقانهن : المرأة والعاهرة والراقصة والسحاقية والبنات الزنجية من الطبقة الوسطى . أو هكذا يقول أبى . كانت جوليت الكلبة على نار . وكنت أتسلل من النافذة المفتوحة إلى السقف . ومنه انزلق إلى الأرض واختبئ طول الليل عند بعض الإيطاليين . »

فى هذه الفقرة القصيرة من رواية ليروا جونز تتبدى نفمة أخرى مسيطرة فى أدب التمرد المعاصر ، هى نفمة تحطيم المواضع الجنسية ، باعتبارها قيما زائفة وقواعد للخديعة والكذب وأداة للقهر الاجتماعى .

ومن أبرز دعاة ، وعمد ، أدب التمرد الحديث الشاعر الأمريكي
الين جنسبرج ، وهو إذ يكسر أيضاً قواعد اللعبة الجنسية
البورجوازية ، فإن شعره يترجم بحساسية معاصرة فائقة كل تمزقات
المجتمع المعاصر ، كما يتضح ، على سبيل المثال ، في هذه الفقرات من
قصيدته « مَنْ ترحم » :

« كن رحيماً بنفسك

فأنت الوحيد والقابل للهلاك

من بين كثيرين على الأرض .

أنت الذى تريد إصبعاً ناعماً

يرسم خط الشعور من الحلمة إلى العانة

كن رحيماً بنفسك

لأن القسوة تأتى عندما ينفجر الجسد

النابالم والسرطان وفراش الموت فى فيتنام

مكان غريب تحلم فيه بالأشجار المائلة

والوجوه الأمريكية الغاضبة تبتسم عن نواجزها

ترعب السائرين نياما فوق عينك الأخيرة

كن رحيماً بنفسك

لأن نعمة رحمتك نفسها سوف تغمر الشرطة غداً

لأن البقرة تبكى فى الحقل والفأر يبكى فى جحر القطة
كن رحيما بهذا المكان لأنه موطن سكناك اليوم
الأعمدة المنصوبة فوق أبار البترول وأبراج الرادار
والزهرة فى الجدول العتيق

كن رحيما بـجارك الذى يبكى بدموع 'صلبة'
فوق أريكة التليفزيون ، فما من بيت آخر له
وهو لا يسمع إلا صوت التليفونات الجافة
اصطفاق ، أزيز تحويل القناة ،
وعندئذ تختفى المياردراما المهمة
وعندئذ يبقى مهجورا وحيدا طوال ليلته
ويختفى فى سريره

وكن رحيما بالروح التعس الذى يبكى
فى شق على رصيف الطريق ،
لأنه لا جسد له .

صل للأشباح ...

والمحرومين من 'الحب فى العواصم والمؤتمرات'
الذين يصنعون أصواتا سادية ، فى الراديو ..
محطى التماثيل وقواد الدبابات

والقتلة الأشقياء فى الميكونج وستانلى فىل ... »

وترتفع نعمة التمرد هذه فى قصة كتبها جورج ماندل بعنوان

« البحر المنادى » . وفي فقرة من القصة من الحوار بين البطل وفتاته التي لا تعرفه ولا تعرف اسمه ، بكلمات وحيدة ، تكاد تبلغ حد هيسيريا التمرد ، إذ تناديه أن يخرج من البحر :

« تعال وقل لى . قل ما الذى يدفعك إلى البحر ؟

فقال فى أنين : الحشرات ، الحشرات ، البلاوى من كل نوع .
- لا أسمعك . لا يمكننى سماعك . جلست فى الوحل . بكت ، وراح يرفس الماء فى طريقه ببطء ، خارجا من البحر ، وساعدها على النهوض وهو ينتفض من البرد . وقال بصوت خافت : الكلاب .
الحيوانات . نظرت إليه وبكت بحرارة . كانت المياه تجرى على وجهه المزرق الكامد . وأغمض يطرد النظرات الملحة . وقال : الدخان .
شهقت بالبكاء ، تشرق بالدموع وتلتقط دموعها ، وقالت : وماذا أيضاً ؟ - الهباب - القذارة - الندبات - رقصة سان فينوس -
والهلوسات - المكتبة والالتزامات - البلطجية - أصحاب التذاكر -
الجدود - الحيطان - الحظائر - الطبقات - الفئات .

صاح : الأخبار الكاذبة - النبالة - العقم - الكبرياء والوجوه الصلبة - والسكر - والجشع - والكهنة - الوزراء .

قال وهو يئن : الإرهاب - الشرطة - التقاليد - محكمة التفتيش الأخلاقى - المدرسون - المراكز - المدارس القذرة - مدارس الأحد .
قال وهو يهسّ : الحوار - مدارس الرقص - السينمات - ورق اللعب - الباربات المزدهمة - الراديو .

قال وهو يصرخ : الركود العفن - التليفزيون - الأقارب - الأجداد
- الأعمام والعلمات - الجيران في الشوارع والأجنحة فوق البيوت .
كان قد فقد التعبير تماما . والبنت ، كما لو كانت مذهبوبة ، تصفى
كأنها تصفى إلى شعر .

قال وهو يرتعش : التحلل والبلى - النكات - المجاملات - المشروعات
- الأكاذيب - القمامة والروائح المختلفة .

هتف وهو يهتز بعنف : الموت .
أخذت البنت ذراعه وهى تنئن ، وراحت تمشيه حتى يجرى دمه .
فهمس :

- عدم الإنتاج هو الموت ، الفظاظة والقسوة هى الموت . جفوة
القلب هى الموت .

وأخذ يهتف : والكراهية هى الموت ، والظلم والمصيبة السوداء
وقلة الجدوى وعلة الشيخوخة .

قال وهو يصرخ : الصخور . الصخور هى المكان العالى الأخير .
اجرى ياسيدتى .. اجرى اجرى .. »

وإذا كان البناء الرمزي في هذه الفقرة من القصة واضحاً شديداً
الوضوح ، مما لعله قد يعيها ، فإن مغزاها أيضاً ساطع ومحدد .
ولا فرار من وحل البحر الاجتماعى إلا في الصخور العالية ، في نهائية
تماس هذين الكيانين المتمردين : الرجل والمرأة اللذين لا اسم لهما .
ولكن رد الفعل التمردى قد يتخذ شكلاً آخر ، كما نجد مثلاً في

قصة للكاتبة سوزان سونتاج عندما تقول : « أنتى لا أسلم . فإذا كان فى ذلك دليل على فقدان للحساسية ، فليكن . سيزيف ، أنا . أنا أتشبث بصخرتى ، لا داعى لأن تقيدنى إليها بالأغلال . ارجع إلى الوراء ! إننى أدحرجها إلى أعلى ، إلى أعلى ، إلى أعلى .. ثم .. نهبط إلى أسفل . كنت أعرف أن ذلك سوف يحدث . انظر ، إننى أقف على قدمى مرة أخرى . انظر ، إننى أبداً فى أن أدحرجها إلى أعلى من جديد . لا تحاول أن تقنعنى . لا شىء يمكن أن يلتزعنى من هذه الصخرة . »

هنا إذن نجد المقدرة على تحمل المسئولية ، ومواجهتها ، وتحديها ، مهما كان اليأس مطبقاً ، مما يعنى ، فى النهاية ، نفى اليأس .

فى نهاية هذه الشتات من التأملات فى أدب التمرد المعاصر نلمح مايقوله والتر لونفلز Walter Lowenfels فى أسلوبه الشعارى ، عن أهداف أدب التمرد :

« إن التفرقة بين السياسة والثقافة ، هذه التفرقة التى تحيط بنا ، ليست تجريداً ، بل هى تمس اللب الداخلى فى حياتنا ، وهى تهدد أن تقضى علينا قبل أن نولد من جديد . حذارٍ من السياسيين الذين قد يكونون على صواب فى التفاصيل ولكنهم لا يذهبون إلى نقطة النهاية ، وهى كما قال هازلت : « الشعر فى المسألة كلها » ! إن توترات أن يكون المرء حياً فى عصر متضادات مثل التفرقة العنصرية والتحرر الوطنى ، رؤوس القنابل الذرية والسلام . هذه التوترات تعطى بؤرة

اللغة بعدا جديدا .. أن يكون المرء حيا يصبح الآن ابداعا جديدا .
وانتصارا جديدا على الكوارث الإنسانية . عندما لا تعود مأساة
السوق العالمية تسيطر على وجودنا ، سوف تنبثق تدرجات غير منتظرة
لحالة الحب التي تربطنا بأننا نحيا هنا . إن الإمكانيات في اللغة
الجديدة وفي العلاقات الإنسانية الجديدة ، إمكانات هائلة . ومع كل
الدفقة الشعرية التي تصعد بنا الآن فإننا ما نكاد نمس حافة ما
ينبغي أن نكتبه . يفرقنا أحيانا الصوت الذرى الذى يحيط بنا حتى
ليصعب علينا أن نرى .

أعتقد أن بعضنا لا يرى الخط الرفيع الفاصل بين كوارث جان
جينييه وانتصارات ماياكوفسكى ، وفي هذه الفجوة قد ينتحر
ماياكوفسكى . إننى أضع الانتحار من ضمن احصائياتى . إننا
ندخل عالما جديدا غير معروف : عالم المستقبل . كل ما تستطيع
القصيدة أن تفعل هو أن تعطينا تمردا وقتيا لرؤيتنا بحيث تبدو وأكبر
مما نعرف . إنها ترينا كيف نحس بالحياة كما هى ، بل كيف نحس
بها كما ينبغي وكما يمكن أن تكون .

لقد تجاوزنا منذ زمن بعيد عصر الواقعية الاشتراكية . إن ما نفعل
من أجله هو السيريالية الاشتراكية . هذا هو معنى الشعار الذى
أخذته : « ليست الاشتراكية هى هدف الحياة ، بل أن هدف
الاشتراكية هو أن نحيا » .

وأضيف أنه في حقبة ما يسمى بـ « سقوط الأنظمة الاشتراكية »
مازال هذا صحيحا بل لعله أصبح وادعى إلى النظر في العمق .

(ب) عن الأدب الهندي :

كانت مجلة « الأدب الهندي » شهرية تصدر عن « أكاديمية ساهيتيا » في نيودلهي ، وهيئة تحريرها تتكون من ثلاثة من كبار كتاب الهند هم : زاكر حسين ، وهومايون كبير ، وك . ر . كربيلاني . نشرت هذه المجلة عدداً خاصا يستعرض تيارات الأدب الهندي ، بمختلف ألوانه ، ومن المعروف أن الأدب الهندي يمتد عبر لغات متعددة ، ومساحات شاسعة من التراث والتقاليد الفكرية والأدبية ، كما يمتد عبر مناطق فسيحة من شبه القارة الهندية . فهذا العدد إذن يتناول تقييماً للأدب الهندي المكتوبة بلغات كالأسامية ، والبنغالية ، والهندية ، والكشميرية ، والبنجابية ، والسنسكريتية ، والأردية وغيرها .

ونقتصر في هذا العرض على تناول شيء مما جاء بالمجلة فيما يتعلق بالأدب الهندي باللغة الانجليزية ، وقد قدم هذا العرض الناقد بريما نانداكومار Prema Nandakumar .

ويبدأ الناقد باستعراض للشعر الهندي المكتوب بالانجليزية ، ويعطى مكان الصدارة لمجموعة شعرية صدرت باسم « الصيف في كلكتا » للشاعرة كماله داس Kamala Das ، فيشير إلى أنها تنتهج طريقاً تختطه ، بتوازن ورقة ، بين الأسلوب التقليدي المحافظ

والأسلوب التجريبي المجدد ، حتى تنقل إلى القارئ حميا حساسيتها .

ثم يتناول الناقد المجموعة الثالثة للشاعر الهندي المعاصر الذائع الصيت دوم موراييس Dom Moraes وهى التى صدرت باسم «جون لا أحد» John Nobody ، ويرى أنه استطاع فى هذا العمل ، كما كان فى استطاعته من قبل ، أن يمزج بين الرومانتيكية والسخرية حتى يحدث أثرا لازعاً منبها . وقد جاءت إحدى قصائد هذه المجموعة ، وعنوانها « الأطفال » ثمرة تأمل الشاعر طفلاً عليلًا فقد أبويه فى حادث سقوط طائرة . هنا يصبح الطفل هو كل الأطفال اليتامى فى العالم كله ، لا غذاء لهم إلا الروح ، لا هدوء لقلوبهم الكليمة إلا فى الأحلام .

« وعندما تتفتح الأعين الزرقاء يقع الرؤى فى القلب وفى العالم .
وفى حلم مضطرب ، غير متقن ، من أحلام الدموع .
ترقب العيون الزرقاء مرور السنين .
تأتى برجال كالغرباء .

يودعون كل أب وكل أم فى صندوقاً من الرصاص
ولما كان الأطفال يحلمون هذه الأحلام .

لكنهم لا يستيقظون من الحلم على قبلة

فهم فى سخط ثورة عارمة يضربون حول المدافن حصارا
الإيقاعات هنا حالة ، واضحة ، من ناحية ، ثم خشنة توحى

بالقسوة ، وجفاء العالم ، والتمرد عليه ، في أن ، مهما اتخذ التمرد
هنا نغمة دقيقة ، مضمرة .

أما « استوديو الكتاب » في كلكتا فقد صدرت عنه أربعة دواوين
من الشعر يختار الناقد منها قصيدة للشاعر ساها Saha بعنوان :
« الشاعر وقد أصبح ناقدًا » :

كانت اللغة يوما تتألق في ضوء الشمس
تتدفق متحدرة على العواطف الوعة
في بهاء ألوان طيف الشمس السبعة
بينما كان القلب خفيفا كرزاذ من الضباب
ينطلق بعيدا ، مع الرياح
ولكن كلماتي الآن إذ تنساب
تستحيل إلى حلقات من الجليد
والصيف إذ يعود
لن يرى إلا نثرا بطيئا يتقطر
يبيل نباتا صامتا من المعاني يحفها الحذر .

أما في ميدان الدراما فيشير الناقد إلى عمليين مسرحيين ، أحدهما
بقلم جـ . ف ديزاني G . V. Desani بعنوان « هالي » Hali ، وهو
عمل درامي يستقيه الكاتب من الميثولوجيا الهندية ، وتتضح فيه
انعكاسات من آثار دانتي الليجيري ، والعمل الثاني مسرحية للكاتب
كريشنا جورووارا Krishna Gorowara بعنوان « ونذهب

للحداد ، وكل الشخصيات في المسرحية شخصيات نسائية ، وتدور الدراما حول فتاة مشلولة في مقتبل العمر ، وتترك المسرحية في نفس المشاهد أثرا قويا بالتناقض بين اللوعة الممضة والضنى الذى لا نهاية له في نفوس المحرومين وبين خواء الأحاديث الباردة المرفهة وصخب النساء في مقتبل العمر وفي ثورة الغضب الأجوف .

وفي الرواية يشيد الناقد برواية بعنوان « أصوات في المدينة » لأنيتا ديزاى Anita Desai ، ويقول الناقد إن ثم ضغطا للقدر المضروب يتبدى في الرواية ، كما كان يحوم في الرواية الأولى للكاتبة نفسها ، وقد صدرت في ١٩٦٢ بعنوان « صرخة الطاووس » . ففي « أصوات المدينة » نجد نيرود Nirode الذى يطمح إلى أن يكون « لامعا » ويحاول أن يصدر مجلة أدبية ، وقد غرق في علاقات غريبة ومتشابكة ومنذرة ، بين مدير شركة ومطرب غنائى ورسام وتاجر ، ثم تنقطع صلاته بالمجلة الأدبية ، ولكنه يعود فيغرق من جديد في علاقات عائلية متشابكة محدقة . وفي الجزء الأخير من الرواية نجده ، مع اخته التى فشلت في زواجها ، وجنحت إلى السخرية بكل شيء ، يجوبان مدينة الأصوات ، كلكتا ، حتى تنتحر الأخت ، وبذلك تنفجر نهاية الرواية ، على نحو مقنع ونهائى . ونحن نجد في كلمات مونيشا Monisha الأخت التى انتحرت ، ما يشير إلى عمق ما من أعماق الكاتبة ، وإلى بصيرة ما بوضع إنسانى محدد :

« مونيشا : لم ألد ، ولم أشهد موتا ، وكل الدراما بين الميلاد

والموت قد مضت ، دارت مثل فيلم سينمائي صامت ، مهزوز ، غير واضح المعالم ، لم يكن فيها تشويق ، ولا أفزعتنى بشيء . دارت دورتها ، ولم يعد الآن هناك شيء . آه . نعم . هناك الشارع ، هناك ناس كثيرون ، أحدهم يغنى . ولكن ، لو أن موجة هائلة من الضباب سقطت على هذا المشهد كله ، لو أن إعصارا رهيبا هب فانتزعه انتزاعا ونثره على البحر كومة من الحطام ، لما تغير عندى شيء . ينبغي أن أظل وحدى ، على حدة ، عاكفة على نفسى ، لا تنالنى لمستهم .

وقد ظهرت رواية أخرى هامة بعنوان « هذا الوقت من الصباح » لكاتبة أخرى هي نياناتارا ساهجال Nyantara Sahgal ، ونحن هنا نتحرك من ميدان الإخفاق والحبوط الذى يصيب الذات الحميمة ، ويفسد العلاقات الإنسانية ، إلى ميدان السياسة بما فيها من سخرية بالقيم ، وسعى وراء المصلحة ، ونياناتارا هي بنت أخت جواهرلال نهرو ، وبنت فيجايا لاکشمى Vijayalakshmi ، فهي قد عرفت ما تحاول أن تكتب عنه معرفة مباشرة ، ولعل الأشخاص الواقعيين ، عندما تنعكس صورتهم فى مرآة مقعرة ، يتخذون أشكالا غريبة فذة ، ولكن المرأة الروائية ، مهما كانت زاويتها حادة ، تنقل مع ذلك لمحة صادقة من الأصل . ونحن نجد فى هذه الرواية شخصيات السياسيين الذين بحيكون نسيج حياتهم الخاصة ، وحياة البلاد السياسية ، فى

عالم من الديبلوماسيين الناعمين الزلقين ، ونساء المجتمعات ،
والشباب المثالي الطموح .

ومن شخصيات الشباب المثالي الطموح نجد أحد أبطال الرواية .
راكيش Rakesh ، ونيتا Nita هي الأخرى أصابها داء المثالية ،
ولكنها ، عندما تحس نفسها قد جنحت إلى حبٍ سياسيٍ ناضجٍ مثل
كالايان سينها Kalayan Sinha ، يلتقى الشباب وخبرة السن عند
المحنك العجوز ، في الرواية ، ويلتقى الأمل والحبوط ، والوداعة
والغضب الشرس ، لحظة قصيرة ، ثم يفترقان كل إلى طريق ، فتذهب
إلى زوج اختاره لها أبوها ، ويمضى هو ليلعق جراحه السياسية .
ومن ميزات الرواية أسلوبها السهل الطبيعي الذي يمزج الخيال
الروائي بالواقع ، كما نجد ، على سبيل المثال ، في هذه الفقرة
الافتتاحية :

« وقف » راكيش « في آخر الشرفة القذرة المظلة على مطار بالام في
نيودلهي ، بين حشد من الناس هبطوا لتوهم من الطائرة ، بينما كانت
الحقائب تمر به ، على الحزام المعدني المتحرك ، تصدر عنها أصوات
قرقعة ، ففي الهند ، يجب أن تكون الحقائب قوية متينة حتى تبقى
ولا يصيبها الدمار . أخذ يتربص الحقيقة الجديدة « الفاير »
الخفيفة ، حقيقته لن تتحمل قسوة الحزام المعدني والحمالين ، كما
تتحملها الصناديق الجلدية المرنة ، واكياس الخيش المحتوية على
البطاطين والألحفة ، وهي تتدحرج ، يرفعها الحمالون ، يطوحون

بها ، ويقذفون بها إلى الأرض . ولكن هناك من الناس من يستطيعون السفر بالطائرة ، مهما كانت حال حقائبهم وأكياسهم ، فيما يبدو . فقد كانت الطائرة مزدحمة ، وقال لهم كاتب المطار أن الطائرات جميعا تنطلق مزدحمة بالركاب . كانت حساسيته مرهفة بكل تغير طرأ على الهند أثناء غيابه في الخارج ، وكانت تشوقه مراقبة كل التفاصيل الصغيرة .

وهناك روائية هندية ثالثة ، هي روث براورجهايفالا Ruth Prawer Jhabvala ، أصدرت رواية أخرى بعنوان « مكان خلفي » . فإذا كانت كلكتا ، عند أنيتا ديزاي ، هي مدينة الأصوات ، فإن نيودلهي عند روث جهايفالا هي المكان الخلفي الذي يقع في دائرة الظل . وتمتاز هذه الرواية في وصف الكوميديا الاجتماعية ، وتستخرج أقصى ما يمكن منها من تصويرها للمواجهة واللقاء ، بين الشرق والغرب ، في « مدينة غير حقيقية » هي نيودلهي ، ومهما كان ما يبدو في الرواية من إغراب وجنوح إلى الفانتازيا ، فلا شك أن الواقع مع ذلك أغرب من الخيال .

وفي النهاية يقتبس الناقد فقرة من كتاب بعنوان « شذرات من ثورة » للكاتب السياسي شالاباتي راو Shalapati Rau ، وهي مجموعة مقالات عن حركة وحدة الهند وسيرها إلى التكامل والسلامة الاقتصادية . وهي فقرة جديرة بأن نقتبسها ، فلعل فيها أيضاً ما

يلقى ضوءاً على حال مثقفينا هنا في مصر ، وعلى حال ما يدور أحيانا في « القاهرة » :

« إن السياسي الهندي شبه مثقف ، رجل في عجلة من أمره لا وقت لديه للتفكير ، ومع ذلك فهو يرفع الشعر والشعراء ، ويكتب المقدمات ، ويحكم في لجان الحياة الأكاديمية .. ونيودلهي تعبد الشخصيات ، وتمجد الوصول واللمعان ، وهي قادرة على إنتاج الثقافة ، كما ينتج الحقل ثمرة الكرنب » .

وأخيرا يشير الناقد إلى كتاب فلسفى للكاتب نيراد شاود هورى Nirad Chaudhri ، عن الحياة الفكرية والروحية للهند ، وقد أثار الكتاب ضجة نقدية كبيرة ، ولعل مثالا من الأحكام التى يغص بها الكتاب ، وتدل على حساسية الكاتب أكثر من دلالتها على موضوعيته ، هذا الحكم :

« إن مأساة كل نظم الفلسفة الهندية أنها تواجه الإنسان باختيار واحد لا مفر منه : إما أن يبقى عرضة للفساد والانحلال ، وجسدا فانيا ، وإما أن يصبح طاهرا معصوما من الفساد ، وحجرا لا يناله البلى » .

فهذا نموذج عابر ولكنه دال على حركة فى الأدب الهندى - باعتبارها جزءا من آداب العالم الثالث - تنم عن حساسية دقيقة بما يدور فى خضم مجتمع يشغل قارة بأكملها ويشغل بؤرة أساسية من بؤرات الحركة الاجتماعية فى العالم .. فلعل التمرد فى الغرب قد أصبح

صرخة احتجاج ورفض ، ولعله في العالم الثالث قد آل إلى تيار تحتى
وخفى بعد أن كان قد أعلن عن نفسه بعنف وضجة أثناء حركة
التحرر الوطنى والسعى إلى الاستقلال وطرد المستعمر الغربى نفسه
الذى يجد نفسه اليوم موضوعا للدحض والإنكار .

ومما لا يحتاج لبيان أن ذلك حصاد سنة واحدة ، بلغة واحدة ،
من بين فيض غامر من ثمار أدب لا نكاد نعرف منه إلا النزر اليسير
جداً . لكن هذا القدر الذى نعرضه منه يومىء لنا بثروة دفاقة
وبنغمة تمرد قد تجاوز المباشرة لكنه لم يقع في وهدة العيشية .

(جـ) عن مجلة « الوجود الأفريقى »

ظهر العدد الأول من مجلة « الوجود الأفريقى » Presence Africaine فى نوفمبر ١٩٤٧ ، وقد كانت هذه المجلة ، منذ ظهورها ملتقى لمختلف التيارات الثقافية فى أفريقيا السوداء وبلاد الكاريبى وميدانا لبواكير الأدب الأفريقى ، وأسهمت المجلة مع دار النشر التى تتخذ نفس الاسم ، اسهاما كبيرا ، بل حاسما ، فى ازدهار الأدب الأفريقى المكتوب باللغة الفرنسية خاصة ، وفى التعريف به على نطاق عالمى ، وإذاعته .

وفى افتتاحية عدد خاص من هذه المجلة مقال للدكتور جوليوس نيريرى ، رئيس جمهورية تانزانيا السابق ، هو مقتطفات من خطابه فى افتتاح الجلسة العامة « للخدمة الجامعية العالمية » التى انعقدت فى دار السلام ، والمقال بعنوان « الجامعة فى مجتمع نامى » . والمقال هام إذ يشير إلى الاتجاه السائد فى المجتمعات النامية جميعا ، فيما يتعلق بدور الجامعة فى المجتمع ، وهو الاتجاه الذى نأخذ به فى مصر ، كما نأخذ به غيرها من بلاد العالم الثالث ، اتجاه يؤكد أهمية العلم ولكنه يؤكد بالمثل أن البلاد النامية لا تستطيع أن تغرق فى ترف العكوف على البحث الصرف ، والمعرفة البحتة ، ففى مثل هذه الظروف يجب على الجامعة أن توسع من آفاق المعرفة ، ولكنها يجب أن تعطى للمجتمع ، بقدر ما تأخذ منه ، يجب عليها أن تلبى

الاحتياجات الحقيقية للمجتمع الذى تعيش فيه ، أن تساعد فى الوصول إلى الأهداف القومية ، يجب أن تلتزم . وإذا كان من الضرورى أن تلتزم الجامعة بالموضوعية العلمية ، فإنه من الضرورى أيضاً أن تضع نتائج عملها فى خدمة المجتمع ، وإذا كان على الجامعة أن تعلم طلابها كيف يفكرون تفكيراً علمياً ، فإن عليها أيضاً أن تعلمهم كيف يعالجون مشاكل اليوم ، مشاكل الغد على الأخص ، فى مجتمعهم ، بهدى من هذا التفكير العلمى .

ويحذر الرئيس نيريرى من خطر جسيم يهدد جامعات البلاد النامية ، إذ يرى الأساتذة والطلاب فيها أنهم صفوفة مختارة لها الحق فى امتيازات تعلو عن حقوق سائر مواطنيهم ، ويؤكد أنهم أساساً فى خدمة البلاد ، وخدمة الشعب الذى يدفع . ويسهم ، ويضحي ، من أجل أن تصل الجامعة إلى ما هى عليه ، فليست الجامعة فوق المجتمع ، ولا يمكن أن تكون منعزلة عنه ، وإذا كان عليها أن تغير المجتمع ، وتطوره ، فى حدود اختصاصاتها ، فإنما ينبغى أن يكون ذلك من داخل المجتمع ، وأن يحس الجامعيون بوحدتهم الوثيقة بوطنهم .

ويعالج المقال التالى مسألة اللغة التى تعاني منها الثقافة ، والأدب ، فى أفريقيا السوداء . فلغة الثقافة هنا لغة أجنبية ، الفرنسية أو الانجليزية . ومهما أتقنها المثقف أو الكاتب الأفريقى ، وحذقها ، بل مهما تحدثها كما يتحدثها أهل البلاد أنفسهم ، فهى

أجنبية عنه ، وهو غريب فيها ، والأخطر من ذلك كله أنها تفصله عن الغالبية العظمى من أهل جلدته الأفريقيين ، ولا حل للمسألة إلا أن يتعلم الأفريقيون بلغاتهم ولهجاتهم كيف يقرأون ويكتبون ، على الأقل في المرحلة الأولية ، ولهم بعد ذلك أن يختاروا ما يريدون من اللغات العالمية أداة للتواصل واستكمال الثقافة على الصعيد الإنساني العام .

وفي المجلة بعد ذلك بحث عميق - وهو يدخل في الأبحاث الاجتماعية النفسية أو الأبحاث الاجتماعية الفثنولوجية (أو الظاهرانية) - يقدمه أبو بكر لى Boubakar Ly من السنغال عن ظاهرة الشرف في بعض مجتمعات السنغال ، حيث كان الرجل «الشريف» يفقد كل شيء إذا ارتكب كذبة واحدة ، يفقد حق الحياة نفسه ، فلا يُقوّم شرفه إلا الانتحار . والكاتب يشير إلى قلة بل ندرة الأبحاث التي تتناول دراسة القيم الخلقية في المجتمعات الأفريقية - التي تُعرف بأنها بدائية - وهو يخلص من بحثه الدقيق عن فكرة الشرف في تلك المجتمعات بعينها ، من جوانبها السلوكية والخلقية والاجتماعية، بأن الشرف ، في تلك المجتمعات ، مبدأ خلقى ، واردة مبنية على علل واعية أو لا واعية ، لتحقيق المثل الأعلى الاجتماعي للجماعة .

وتأتى بعد ذلك دراسة عن أثر اليونان القديمة في الفكر السياسى الأفريقى ، بقلم على مزروى ، ويحلل الكاتب مدى تأثير الزعماء الوطنيين الأفريقيين ، مثل ميلتون أوبوتى ، أو نكروما ، بالأفكار

الرئيسية في التراث اليوناني القديم ، ويخلص من ذلك ، سريعا ، إلى التساؤل عما إذا كانت الحضارة اليونانية القديمة حضارة أوروبية حقا ؟ وهو ينكر ذلك ، ولكنه قبل أن يتناول العلاقة بين حضارة مصر الأفريقية والحضارة اليونانية القديمة ، يثير مسألة هامة في نطاق الفكر الاجتماعي والسياسي . فهو يرى أن الصلف والغرور الوقح الذي يتصف به الفكر السياسي الأوروبي - في كثير من جوانبه - يرجع إلى اعتقاد شائع بأن اليونان القديمة أوروبية . والكاتب يثبت بعد ذلك أن أوروبا فكرة حديثة جداً ، وأنها كانت عند اليونان قارة مظلمة أكثر إظلاما من أفريقيا . ويشير الكاتب إلى أصل هذه الكبرياء الثقافية الأوروبية « بادعاء الغرب أنه ينتمي إلى اليونان القديمة - ويتحدث عن نظرية شاعت في الأوساط الأكاديمية منذ حوالي قرن من الزمان ، ترى أن تاريخ الحضارة هو تاريخ بضع «أجناس» خلاقة مبدعة ، تختفى أو تنتهي مهمتها الحضارية ، فقد نقل اليونان حضارتهم إلى الرومان الذين نقلوهم بدورهم إلى الجرمانيين ، وأكثر الأجناس الجرمانيين حضارة هم الانجليز . بذلك كان بعض دعاة الاستعمار يبررون ويفسرون دور السياسة الاستعمارية الانجليزية في أفريقيا ، هذا إلى نظريات أخرى ماتزال شائعة تزعم أن البيض أكثر «عقلانية» من السود ، والدليل على ذلك ، في نطاق مثل هذه النظريات ، أنه ما من لغة أفريقية وصلت إلى ما وصلت إليه اللغة اليونانية القديمة من دقة وضبط وتحديد .

ولنا أن نستطرد هنا فنشير إلى المزاعم القائلة بأن اللغة العربية لغة بطبيعة تكوينها ضيقة الحدود ، عاطفية ، تجنح بأصحابها إلى المغالاة والتضخيم وتفتقر إلى الدقة والضبط ، وهى مزاعم لا تنم إلا عن جهل أصحابها باللغة العربية ، وتراثها العلمى والفلسفى ، بل نمضى فى استطرادنا فنقول إن اللغة العربية من أرفع اللغات ظلالة وأحفاها بالدقة والضبط .

وقد انزلق بعض أنصار النهضة الأفريقية الحديثة إذ أكدوا أن العبقريّة الأفريقية إنما تكمن فى حساسيتها وانفعاليّتها ، لا فى قدرتها على التجريدات العقلية . ولكن خبرة مدرسى الجامعات الأفريقية تدحض ذلك كله .

ويمضى الكاتب بعد ذلك فيعود بالحضارة اليونانية إلى أصولها فى الحضارة المصرية القديمة ، ويشير إلى النظرية التى ترى أن أسلاف المصريين القدامى قد جاءوا من شرق أفريقيا ، ويؤكد على كل حال ما أثبتته الأبحاث من وثاقة الصلات الثقافية والتجارية والحضارية بين مصر القديمة وشرق أفريقيا . فلم يبدأ تاريخ أفريقيا بوصول المستعمرين البيض ، بل كان لأفريقيا تاريخها وثقافتها ومجدها الحضارى العريق . وفى النهاية يرى الكاتب أن اليونان القدامى هم حقا آباء العالم الحديث ، ولكنه ينكر أنهم آباء الحضارة الأوروبية الحديثة التى تعود فى أصولها إلى منابع أفريقية .

ونتابع الدراسات الممتعة العميقة فى هذا العدد من مجلة «الوجود

الأفريقي» ، فنجد بحثا عن الهجرة والعلاقات بين الأجناس في ساو باولو تتلوه مقتطفات من كتاب عن ذكريات عبد زنجى كان مازال يعيش في كوبا ، يحكى عن ظروف عمله ونشأته في مزارع قصب السكر القديمة في أواخر القرن الماضى ، وفصل من رواية بعنوان « عيون العاهرة » للشاعر والكاتب الهاييتى رينيه ديبيستر René Depestre ، وقصيدة للشاعر البورتوريكى خوان روميرو Juan Romero بعنوان « هارلم » ، الحى الزنجى الشهير في نيويورك :

« هارلم : حيث تترنح الأجساد السوداء والسمراء ، وتغنى ، لكى تطرد عنها الشقاء .

هارلم : حيث يشربون الخمر كالغرقى .

هارلم : حيث السعادة بسمه مصبوغة .

هارلم : حيث يمضى الزمن ، فإذا أنت لا معنى لك ، كرمال الصحراء الممتدة بلا نهاية .

هارلم : حيث نصلى للرب لكى نمضى من هذا العالم ، نعم ..

هارلم : حيث تنام ، وتفيق ، فى قلب النار .

هارلم : حيث الخطيئة هى أن تولد .

هارلم : حيث ترقص السيدات البيضات مع « اللحم الأسود » .

هارلم : حيث تبشر أمك بالإنجيل ، وتعرض أختك للبيع .

هارلم : حيث يقال لكل رجل « ياولد » .

وهكذا وهكذا تمضى القصيدة ، كأنها نحيب متناول مما نسمعه فى

أصداء الجاز الزنجى الحزين ، ولكنه نحيب تتردد فيه أصداء وعى
سياسى يقظ ، وحس عارم بالتمرد .

ويتلو ذلك تقديم لشاعر من جزر موريشيوس هو إدوار مونيك
Edward Maunick لأربع قصائد أفريقية يخلص منها الشاعر إلى
أن هناك وحدة ما فى الشعر الزنجى الجديد فى العالم كله ، فلم يعد فى
رأى الشاعر مدارس واتجاهات شعرية متعارضة فى الشعر الزنجى ،
بل هناك بشير بأن صوتا زنجيا متميزا يرتفع ، وتتحدد قسماته ،
ويطرق باب الشعر العالمى كله . ومن ثم فالشاعر يترجم هذه القصائد
من الانجليزية إلى الفرنسية أو العكس ، حيث يوثق معرفة الشعراء
بعضهم ببعض ، فنقرأ للشاعر جى تيولين Guy Tirolie :

« أيتها السماء الدامية ياأيام الصيف المشتعلة

الجياد تعدو على درج السلالم

ضحكات الأطباق النقية الصراح تحطم الليل الرخراخ

وبهجات المساء تكلل جبين الملك كوندو

بالأزاهير الزرقاء

.

غصة الأعشاب العطنة تختنق بها حفرة المجرى

ويتخمر المستقبل هناك فى خلايا العسل

ويذوب ربيع المسامير الصدئة فى الرمال

وهو يجرى على زحافات المنعطفات والطوايا

لى رقة مخّ ثمار الجوز الهنـدى

وغضبة الديك إذ ينفث الريش الأبيض .

كلماتك رصاصة ذهبية فى قلب الجماهير »

ونحن هنا لا نخطئ القسمـة المعاصرة فى الشعر الزنجى الحديث ،

ولكننا نحس نكهته الخاصة المتميزة .

وفى المجلة بعد ذلك دراسة لغوية عن التراث الأدبى فى إحدى

لهجات السنغال ، ودراسة عن أعمال كاتبة روائية من جنوب أفريقيا

هى س . ج . ميللين S. G. Millin ، التى يرى الباحث أنها أسهمت

فى ارساء أدب خاص بجنوب أفريقيا ، مستقل عن الأدب الانجليزى ،

له خصائصه ومميزاته .

وقد كتبت هذه الروائية عدة روايات أهمها : « أطفال نسيهم الله »

و « مقياس الماضى » و « النهر الأسود » ويعود بداية نشاطها إلى

عشرينيات هذا القرن ، ويعالج ، بالضرورة ، مشاكل التفرقة

العنصرية والنفوذ العنصرى فى تلك البلاد التعسة ، والمناخ الذى

يتولد عن مؤسساتها .

وتأتى بعد ذلك دراسات عن الرق ، وعن أسباب تخلف السينما

الأفريقية ، وقصة قصيرة لكاتب من جزر الهند الغربية ، يسترعى

النظر فيها : أولا أنها تأخذ بتكنيك لعله ليس غريبا علينا فى مصر ، إذ

نرى الشعر جزءا لا ينفصل عن البنية الفنية للقصة ، وعنصرا أساسيا في تشكيلها ، كما يحدث في تراثنا الشعبي .

وتنتهى المجلة بعرض واف لأحدث الكتب التى صدرت عن أفريقيا ومشاكلها السياسية والثقافية .

مادة دسمة حقا فى عدد واحد من أعداد هذه المجلة ، وأشارة موحية إلى خصب الثقافة الأفريقية الحديثة ، وحيويتها ، ومدى جديتها ، وعمقها ، وتمردھا على الصيغ الأدبية الجاهزة أو المكرسة .

* * *

إرنست همنجواي
والكلاسيكية الجديدة

إرنست همنجواي

والكلاسيكية الجديدة

قد يكون من المفاجيء للكثيرين أن نطلق على إرنست همنجواي ومدرسته في القصة القصيرة اسم الكلاسيكية الجديدة . ولكننا نعتقد أن ذلك هو أقرب وصف له - ولذهبه - من الدقة النقدية كما نراها . في الوقت الذي كان فيه تيار الوعي يختط طريقه الجديد في أرض القصة والرواية المعاصرة - بما يحمل هذا التيار من غموض ضروري ، وتميع متماسك القوام ، وذوبان للحدود الخارجية القاطعة في توهج الحساسية الداخلية ، في هذا الوقت بالذات كان إرنست همنجواي يضع « التكنيك » المميز له ولذهبه في القصة والرواية : الأسلوب المجرد العاري المنزه عن كل حشو أو تسايل ، الكلمة الموجزة الثاقبة ، الاختصار المركز الملفوف على ذاته لفأ وثيقاً مذهل الإحكام ، التقابلات والموجهات الموسيقية في بناء القصة - على نحو شديد الاقتصاد وشديد الاكتفاء بذاته ، حتى تصل إلى الذروة النهائية التي تضع خاتمة كاملة لا يمكن أن تضيف إليها نغمة واحدة ، هذه هي الخصائص الأسلوبية الجديدة التي تكاد تقف على النقيض من مدرسة تيار الوعي والحساسية الداخلية كما عرفناها عند جويس ، وفيرجينيا وولف .

وكأنما في الفن - كما في كل شيء - قانون لا يمكن الخروج عنه

أن لكل فعل رد فعل ، أن لكل دورة إلى الأمام دورة في اتجاه عكسي - وعلى مستوى أعلى ، في حركة مستمرة جدلية متصاعدة لا حل أبداً لتناقضاتها ، ولا يمكن إقفال دوراتها ، ففي مواجهة الحساسية الداخلية المرتدة إلى الذات ، خرج همنجواي إلى العالم يفتحهم بأسلوب بسيط شديد البساطة - ومؤثر - وبخلقية بسيطة شديدة البساطة - وفعالة : « أخلاقية » العنف والشجاعة الجسدية ، والهجوم . وتحت الدقة البارعة المتقنة التي نلمسها بل تصدمنا في أسلوبه ، نجد هذا العمود الفقري من « الأخلاقية » القوية المتينة الأسر ، كما نجد مجموعة محدودة من الرموز ، أو البؤرات الرمزية ، تدور حولها دراما العالم الخاص الذي يقيمه لنا همنجواي ، على سبيل المثال ، المقاتل والصياد ومصارع الثيران ، والبغى ، والمرأة التي يستحوذ عليها الجنس - وهي عند همنجواي ليست شخصيات ، هي تفتقد إلى تنوع الشخصيات وتناقض مناحيها ، وتعدد مسارات نشاطها ، هي بالضبط رموز ، وتجريدات تكتسب قوتها ونفاذ وقعها من القيمة الرمزية الخلقية لها .

قد يبدو هذا النظر النقدي لهمنجواي كما قلنا .. مفاجئاً وغريباً وجديداً ، ولكننا إذا أعدنا النظر إلى قصصه القصيرة ، وأعماله الروائية ، لمسنا ما فيه من مشروعية ووقعنا على التفسير الوحيد لسر تأثير همنجواي ، أو افتقاده إلى التأثير أحياناً .

إن الموضوعية المحايدة عند همنجواي هي على الأصح انحصار للرؤية في داخل عالمه الرمزي الضيق ، وليست ناجمة عن نظرة شاملة

تستخلص من الجزئيات المتناثرة العرضية لمحة بالكل العريض وإيحاءً بالسعة والإحاطة . ليست التفاصيل الدقيقة عند همنجواى حيلة فنية لابتغاء المجموع بكل غناه بل هى مقصودة لذاتها ، للتركيز على خاصية واحدة مكثفة - هى فى الغالب خاصية أخلاقية ، أى أنها أداة رمزية ، ومن ذلك جاءت عزلة الباردة وبعده عن الانسياق وراء العاطفة أو الاندماج مع عذابات شخصياته ، فليست عنده « شخصيات » والناس عنده أدوات يسخرها لغرض قاسٍ هو إقامة أخلاقيته الخاصة . والخط الذى يرسمه همنجواى خط واضح ، لا يتذبذب ، يذهب إلى قصده دون حَوْل ودون زيغ ودون التفاف : خط العنف ، ومواجهة العنف إما بالشجاعة المقتحمة أو بالشجاعة المندحرة على السواء .

والحق أننا لا نكاد نعثر فى أى عالم آخر - غير عالم همنجواى - على مثل هذا الحشد الحاشد من القتل ، والذبح والضرب ، والنحر والانتحار وانتهاء الحياة فى الدم والعفن والتمزق الجسدى .. ولأن همنجواى لم يكن - فى حقيقة الأمر - يعنى كثيراً بالناس ، بل لا يكاد يعرفهم ، فقد لجأ إلى أسطوريته الخاصة التى جسدها فى الشكل والمضمون معا بحيث تبتعد عن التعقيد الإنسانى والغموض الإنسانى والتناقض الإنسانى : أسطورة تكاد تكون عدمية فى رفضها التعاطف والرحمة ، وإصرارها على إثبات شئ واحد : العالم يعيش ويموت بالعنف ، والعنف هو الرد الوحيد الممكن .

هذه الأسطورة لم تكن تحكم فن همنجواى فقط ، بل حكمت حياته كلها ، وحكمت عليه بالموت انتحاراً فى نهايتها المدمرة ، وهذه البساطة الخادعة فى عالمه تتخذ قناعاً غريباً هو قناع عدم خداع النفس ، ومواجهتها بالحقائق مهما كانت مريرة .. أنت دائماً تستطيع أن تلعب هذه اللعبة إذا كنت مستنداً إلى خدعة أساسية خفية ، ولكن هذه البساطة أيضاً أدت بالرجل - وبالفن - إلى حس مخرب بالضيايع ، أنت تحس فى كل خطوة مع همنجواى أن كل شىء ضائع ، أن العنف أيضاً غير مجد وعقيم ، مهما كان شجاعاً ومقحماً . والنتيجة التى يؤدى ذلك إليها - فى داخل منطق الأسطورة التى صنعها همنجواى لنفسه - هو التسلح بالإرادة الحديدية التى لا تهن فى الشكل الفنى ، وذلك بالاعتصام والتركيز وفرض القيود الضاغطة على كل كلمة ، أو فى المضمون الفنى : بإقامة حاجز من ضبط النفس ورفض الاستسلام لهيجان الانفعالات أو جموحها . إن كتابة قصة عند همنجواى يتطلب من الكاتب نفس القدر من الشجاعة ، والبرود ، والتصميم والضبط مايتطلبه قتل ثور فى حلبه المصارعة ، أو إطلاق الرصاصة على بعد خطوات قلائل من الوحش فى البقعة المحددة الدقيقة من رأسه أو كتفه ، وإلا كان الجزاء فى الحالتين هو الضيايع الذى لا يرجى له تعويض أبداً .

هذا التوازن الموسيقى، وهذا القصد فى التعبير ، والنأى عن الانفعال ، ورسم الشخصية بحيث تكاد تكون رمزاً ، وبؤرة لفكرة ،

وتجسيدا لمغزى خلقى ، وناقلاً لمعنى كلى هى خصائص الفن عند همنجواى وهى نفسها سمات الفن الكلاسيكى . وبالطبع فإن الخبرة مختزلة إلى أضيق حد ضرورى ، والمشهد مقتصر على خطوطه الأساسية . موهبة همنجواى وهمّة فى كل ما كتب هى أخلاقية العنف ، وأمامها شجاعة متوحدة غير صخابة ، ثابتة أو ضائعة ، على السواء ، والحرب والجوع والخوف والألم .. كلها ناجمة عن العنف وعن الحرب .. الناس عنده دائماً على حافة الموت ، فى وحشة السأم .. لكن الدراما دائماً تدور على مسرح خال ، مجرد ، كلاسيكى البناء ، ومحدد أى ضيق ومحدود . ليس الزمن عنده موجوداً على الإطلاق ، وليست هناك إشارات على حياة حارة متجسمة - بالرغم من تمجيده للشجاعة وعنف الدماء . عنده فقط تجريدات عن الشجاعة والفتوة والجنس والموت ، تجريدات رمزية أو على الأصح تجريدات هى دلالات على أفكار وعلى مواقف أخلاقية ، هى تخطيطات مبسطة ، ونفاذة كان تأثيرها فعالاً - بل مدمراً - على حياة جيل بأكمله من الكتاب ومن الشباب ، ولكنها الآن قد أخذ يتضح قصورها وضيق أفقها ، ولم تعد تجد إلا مقلدين يتفاوت حظهم من البراعة ، وأسوأهم هم المقلدون لها من بين شبان القصة العربية المحدثّة إذ يفتقدون العمود الفقرى لها من أخلاقية همنجواى الخاصة ، ورؤيته الفردية المتميزة .

لَا بُسْتَـ وَنْـ هِيـ وَز
وَأَدِـ لَامِ الْفِـ

لأنجستون هيوز وأحلام الغد

إن الأحلام الآن
لم تعد في متناول الحالمين
ولا الأغاني
في متناول المنشدين
الليل ، قاتم السواد
والصلب ، بارد السنان
يسيطران
في بعض الأراضي
ولكن الحلم ، سوف يعود
والأغنية ، سوف تقتحم
أسوار السجون

هذا صوت لأنجستون هيوز ، تحمله إلينا مجلة «فريدم ويز»
الزنجية الأمريكية . وقد كان لأنجستون هيوز ، كما يعرفه أحد كتاب
المجلة ، كاتباً من صناع حرفة الكتابة ، رفيع الموهبة ، يضرب بباع
طويل في فنون متباينة أشد التباين ، مكثراً يكتب الشعر والمسرحية
والرواية والقصة القصيرة ، كما يكتب في الصحافة ، والأغاني ،
والأوبرا ، والترجمة الذاتية ، ويترجم عن الفرنسية والأسبانية .

ويحرر مجموعات من كتابات الأفريقيين ، والزنوج الأمريكيين . وفي خلال كتاباته كلها ، تجرى نبرة الاحتجاج الاجتماعى ، والنضال من أجل حرية شعبه .

وقد أفردت له مجلة «فريدم ويز» عدة مقالات ، على اثر وفاته ، باعتباره «عميد الكتاب الزنوج الأمريكيين» ، وإن لم تكن له المقدرة على بلوغ ذرى البلاغة ، أو وهج الشاعرية التى بلغها كتاب الزنوج المعروفون : ديبوا «Du Pois» ، أو ريتشارد رايت Richard Wright أو جيمس بولدوين James Baldwin وقد تلقى تعليمه فى جامعته كولومبيا ولنكولن ، وتطورت حياته ، فنانا وناقدا ، من خلال اتصاله بالنقاد الباحثين الزنوج الذين أسسوا «حركة الزنوج الجدد» فى العشرينيات من هذا القرن ، وأشهرهم ديبوا ، وإيلمر كارتر Elmer Carter وساعد لانجستون هيوز فى تأسيس عدة مجلات أدبية ، وفى تحريرها ، وأسهم فى كتابه لها ، وسرعان ما أصبح لانجستون هيوز من أبرز دعاة حركة الزنوج الجدد ، والقائلين باسمها ، وقد كان هو الذى أعلن صيحة استقلال الكاتب الزنجى :

« نحن الكتاب والفنانيين الزنوج الشبان الذين نبدع الآن ، إنما ننتوى أن نعبر عن ذات نفوسنا الفردية المتميزة ، ببشرتها السوداء ، دون خذى ودون خشية . فإذا طاب البيض نفسا بذلك ، سعدنا به . وإن لم يعجبهم ، فليس لذلك من أهمية . نحن نعرف أن لنا حظنا من الجمال .. ومن القبح أيضاً . وإذا طاب الملونون بذلك نفسا ، سعدنا

به . فإن لم يعجبهم ، فليس لاستيائهم من أهمية أيضاً . إننا نشيد معابدنا من أجل الغد ، كأقوى مانستطيع ، ونقف على ذروة الجبل ، أحراراً في دخيلة نفوسنا ..

وقد كان لهذه الحركة دورها في أن يصل الكاتب والفنان الزنجي في الولايات المتحدة إلى قدر من النضوج ، واكتشاف الذات ، وإعادة التقييم لثقافته وحضارته ، كما أسهمت في أن تصل به إلى درجة من التكافؤ مع الكاتب الأمريكي الأبيض .

ويكتب يوجين هولمز E.Holmes رئيس قسم الفلسفة في جامعة هاوارد Howard أن رسالة هيوز ، كشاعر ، قد أفضت به إلى التحامى عن كل مقتضيات الشكلية القديمة للشعر التقليدى ، فقد كان دائماً على أهبة الاستعداد لاستخدام شعره سلاحاً في حلفه النضالى مع المقهورين والمضطهدين ، وقد بدا هيوز شاعراً شعبياً ، وظل شاعراً شعبياً طيلة حياته ، كان شاعراً اجتماعياً محترفاً :

« لقد بدأت ، بمقتضى الضرورة ، في أن أحول الشعر إلى خبز ، وأن أجعل كتابه الشعر مورد عيشى كزنجى يكتب عن الناس الذين يعرفهم حق المعرفة » .

فماذا يفعل الشعراء الاجتماعيون المحترفون ؟ إنهم يساعدون كل قوة تكافح الكبت والقمع ، إنهم يبذلون التضحيات ، وينظمون المجلات ، وحلقات القراءة ، ويحملون شعرهم إلى الجماهير ، فقد كان لوايتمان «Whitman» اثره الكبير على شعر هيوز الذى ظل على قدر

مرموق من النضج والسموق حتى النهاية ، بفضل إنسانيته ،
ومقدرته التحليلية ، ووثاقة الصلة بينه وبين ثقافة قومه .

وكتب ستيرلينج بروان Sterling Brown ان هيوز كان لا يتقيد
بالمواضعات المأثورة في الشعر ، ولا يقتصر على الترجمة عن ذات
نفسه ، وقد كان يتخذ موضوعه من الشعب الزنجى - وعلى الأخص
جماهير سكان المدن منه - وخلال ثلاثة عقود من الزمن ، وفي أكثر من
أثنى عشر كتاباً ، روى هيوز حكايتهم ، وشرح حياتهم ، واستخدم
لغتهم ، ومأثوراتهم الشعبية ، وأغانيهم ، لكي يحدد رأيه في الحياة
الأمريكية كلها .

وقد كان لطفولة هيوز أثرها في تنمية حسه بالجمال الذى يشيع في
أغاني الزنوج وموسيقاهم السلفية منذ أيام العبودية في أمريكا . وقد
كان أبواه من المشتغلين بالموسيقى ، وعرف هيوز المغنين ، ورجال
الجاز (jazz) ومنشدى البلوز (Blues) عبر أرجاء جنوبى البلاد كلها ،
ووسط غربها ، وأصبح هيوز مرجعاً ثقةً في موسيقى الزنوج ، وكانت
المادة الفولكلورية منبعاً لا يغيض من منابعه الهامة . وعندما كان
هيوز يترجم « أغاني الغجر » للشاعر الأسباني الكبير لوركا ، وجد
عند لوركا ، ما يتسق وتصوره للشعر ومعنى الفن . فقد كان الفن عند
لوركا هو الحياة ، ولا هوة هناك تفصل بين الفنان والشعب ، وقد كان
هيوز عندئذ يقوم بعمل المراسل الصحفى في صفوف الجمهوريين ،
ضد الفاشيين :

« لقد وجدت لوركا يقول إن القصيدة والأغنية واللوحة ليست إلا ماء يُستقى من بئر الشعب ، وينبغي أن يرد إلى الشعب في كأس من الجمال ، حتى ينهل منه ، ويفهم ذاته ، وذلك كله حق . إن فننا الآن في خدمة الجمهورية الأسبانية ، لأننا لا نريد كتبنا تحرق في الميادين ، ولا نريدها تتطاير مرقاً على رفوف المكتبات ، بقصف القنابل ، ولا نريدها خاضعة للرقابة حتى يستنزف منها كل معنى .. »

وقد كتب هيوز ستاً وستين قصة قصيرة منشورة ، منذ ١٩١٨ . وفي ١٩٣٣ عند عودته من الاتحاد السوفيتي ، عبر كوريا والصين واليابان وهاواي ، وعلى بعد آلاف الأميال من أرض وطنه ، كان يكتب عن أهله في هارلم ، ولكن هيوز كان يكتب القصة القصيرة عن هونج كونج ، وهافانا ، وأفريقيا ، عن هوليوود ، والاباما ، ونيوانجلند ، وفي هذه المشاهد المتغيرة كانت ملامح الواقع الذي يعيشه الزنجي الأمريكي هي مادة فنه ، فالواقع في مظهره الخارجي وعمقه النفسي معاً . وكان الموضوع الرئيسي عنده ، بالضرورة ، هو التفرقة والانحياز والتعصب العنصري ، لكنه أيضاً تناول قصص الآباء الأثمين الجانحين ، والنساء اللاتي ينشدن العطف والحنان ، وعلاقات الحب بين الأجناس المختلفة ، وكانت الصور تتوهج في قصصه عندما يصف الطبيعة ، والعنف الجسدي العضوي ، والإرهاق والوهن النفسي والبدني ، أما الرموز عنده فهي الصليب ، والضحك الزنجي الملىء ،

والثلج ، والصلب ، والفحم . العقدة الفنية عنده بسيطة ولكنها أسرة ، تستحوذ على القلب ، وإن كانت أحياناً ترق وتشف وتهن حتى لتكاد تكون مجرد خيوط عنكبوت ، وخاصة فيما يسميه بقصائده النثرية . ولكن ما يبرز على الأخص في قصصه ، هو حس المرارة الذي يسود حياة الزنجرى الأمريكى ، لا باعتباره مزاجاً أو شعوراً يخامر أبطال قصصه ، بل باعتباره حقيقة قاسية واقعة موضوعية ، تسرى في خلال ملامح الحياة نفسها .

« لقد أطلق على كثيراً وصف كاتب دعائى ، أو كاتب غاضب .. ولعل تلك التسمية قد جاءت من أننى أكتب عما أعرفه حق المعرفة ، عن إننى زنجى في هذه البلاد ، مرتبط بالمشاكل والمشاق التى تجعل المرء يرفع صوته بالاحتجاج والغضب ، على نحو طبيعى ، أننى أكتب عن كائنات إنسانية ، وعن مواقف أعرفها وأعانيها ، ولذلك فإن الاحتجاج يأتى عَرَضاً ، الاحتجاج الذى ينمو ، من واقع حى » . وقد كان لانجستون هيوز ، معلماً في أعين الكتاب الزوج الشبان ، وأستاذاً ، ومصدراً للإلهام ، وكان لا يضمن عليهم بوقت أو جهد أو عطف أو عون فعلى . لذلك كان حقاً « عميد الكتاب الزوج » في الولايات المتحدة .

ومن أهم القسمات التى تميز أدب هيوز ، وشخصيته ، تفاؤله ، ودعابته وحسه بالفكاهة والسخرية الرقيقة ، فهو كاتب يعرف أن المرارة والغضب لا يمكن أن تطبقهما الروح ، على نحو مستمر

متصل ، إذا كان المرء لا يزال يريد البقاء حياً في عالم العقل ،
والعمل .

« إننا نملك الغد

أمامنا ، مشرقاً ساطعاً

كاللهب

أما الأمس ، فهو شيء مضى به الليل

واسم غابت به الشمس

والفجر ، اليوم

قوس نصر عريض

معقود على الطريق الذي أتينا منه ..

إننا نسير ... نواصل المسير » .

«أرض الحبشة»
إلى أسلافهم

«أرض الحجب»

إليكس لاجوماس

عندما يتحدث المرء عن الأدب الأفريقي يتبادر إلى الذهن ، عادة ، على الأقل عند معظم قرائنا ومثقفينا ، أن الأدب الأفريقي يقتصر على الأغنية البدائية الشعبية ، أو القصيدة التي تدور في فلك فكرة الزنوجة ، أو - على الأكثر - محاولات ، لا بأس بها ، في القصة القصيرة أو الرواية التي تركز على الخرافة والأسطورة القديمة .

والواقع غير ذلك كله ، ففي فن الرواية الطويلة وحده ، على سبيل المثال ، أبدع الكتاب الأفريقيون أعمالاً لها خطر فني عظيم ، لا يتردد نقاد الغرب أن يقرأوا لها بالامتياز والتفوق ، ولا نتردد في أن نرى فيها آيات من الخلق الفني تتوفر لها كل مقومات الفن وفيها مع ذلك نفس حار جديد يصدر عن الكيان الأفريقي المتميز الذي أخذ يعي ذاته وعيا عميقا وعريض الأرجاء ، وأخذ يخرج من دائرة الظلمات التي فرضها تاريخ مثقل طويل رزح خلاله تحت وطأة الاستعمار ، والقهر الحضاري ، وذلك كله بعد تطور طويل بدأ في عشرينات هذا القرن ، وازدهرت أثناءه الرواية الأفريقية ازدهارا سريعا ، وتفتحت ، ونضجت تحت نار خبرة محرقة ومريرة وشاقة .

ويكفي في هذا الصدد أن نشير إلى كتاب الجزائر والمغرب في شمال

أفريقيا ، وهم معروفون ، وكتاب من أفريقيا السوداء مثل كامارا لاي من غينيا ، وأموس تيتولا وتشينوا أنشيبى وكبيريان ايكونيسى من نيجيريا ، وشيخ حميدو كانى ، وعثمان سيمبين من السنغال ، وبرنار داديه من ساحل العاج ، وفردينان أويونو ، ومونجوبيتى من الكاميرون ، وايزكيل مفاهليلي وأليكس لاجوما من جنوب أفريقيا . كتب اليكس لاجوما ثلاث روايات كانت أولاها ، « مشية فى الليل » وظهرت له بعد ذلك رواية « الحبل الثلاثى الخيوط » ثم الرواية التى نتناولها الآن بالتقديم وهى « أرض الحجر » .

واليكس لاجوما كاتب عاش مأساة شعبه ، كاملة ، منذ اللحظة الأولى فى حياته ، عندما ولد فى عام ١٩٢٥ فى كيب تاون Cape Town ، إذ كان والده من العاملين البارزين فى حركة التحرر الوطنى ضد التفرقة العنصرية والاستعمار ، وقد غمر العمل السياسى المناضل الشاب ، اعتقل عدة مرات ، وأودع زنزانة الحبس الانفرادى ثلاثاً وعشرين ساعة ونصف فى اليوم ، ثم اعتقل فى بيته ، فى ظروف الاضطهاد المروع الذى عرفه المناضلون السياسيون فى جنوب أفريقيا ، حتى استطاع أن يصل إلى لندن ، ليواصل عمله السياسى والفنى فى الوقت نفسه ، وقد اشترك فى المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين الذى عقد فى بيروت فى مارس ١٩٦٧ ، ورأس تحرير مجلة « لوتس » للأدب الأفريقى الآسيوى حتى توفى .

و « أرض الحجر » هى عالم السجن فى جنوب أفريقيا ، بما يموج

فيه من الشخصيات ، وبقايا الشخصيات ، من قَتَلَة وسَرَقَة وصغار المجرمين والجانحين وأبرياء كل جرمهم أنه لم تكن معهم « بطاقة مرور » عندما التقى بهم رجل الشرطة ، جنباً إلى جنب مع المعتقلين السياسيين . على أن هناك « جريمة » واحدة يشترك فيها كل من يمرون بأرض الحجر الموحشة جريمة أنهم أفريقيون ، غير بيض ، ليسوا من جنس المستعمر .

عالم لا جمال فيه ، قفر ، موحش ، عار ، يُخَدِّق به الحجر والصلب والأبواب المغلقة ، ليست فيه شجرة يفيء إلى ظلها سكان هذا العالم الكئيب ، وترتفع حوالبه جدران شاهقة كالصخور ، خطت عليها أجيال من سكان هذا العالم العابرين به عبارات الاحتجاج والتمرد والشتائم والكفر والأشواق الغامضة والسخرية المرة السوداء .
يبدأ اليكس لاجوما روايته بأبيات للشاعر النرويجي يوجين ديبيس .

« طالما هناك طبقة سفلى فإننى فيها
طالما هناك عنصر إجرامى فإننى منه
وطالما هناك روح واحدة فى السجن ، فإننى لست حراً »

« أرض الحجر » هى قصة جورج أدامز الذى ينضم إلى جماعة من المناضلين السياسيين ضد التفرقة العنصرية ، وتبدأ القصة بمشهد فى زنزانة السجن بينه وبين زميله فى الحبس الانفرادى ، وهو قاتل شاب رصيده جريمتا قتل إحداهما فى خارج السجن والأخرى

داخله ، قاتل يعيش في زنزانة داخلية أيضاً من حبس انفرادى خاص به ، عزلة كاملة تطوق حياته وتحجزه عن كل تعاطف وكل قرابة وكل تواصل ، لا يخترق أسوار وحدته الكلية إلا شعاعٌ ضئيل خابٍ من زمالة لهذا الرفيق السياسى الغريب في السجن ، ولكنها زمالة غير مجدية ومقضى عليها بالإخفاق والحبوط ، فمصير القاتل النحيل مرسوم ومحكوم به سلفاً ، منذ اللحظة التى وجد فيها نفسه طفلاً تستشهد أمه استشهاده بطيئاً طويلاً حتى تكفل لعائلتها الحياة ، تصارع وحدها وحش المجتمع الأبيض ذا الألف ظفر والألف ناب ، كما تصارع زوجها الذى يلجئه القهر إلى وحشية السكر المستمر ، ومنذ اللحظة التى رأى فيها أمه تنتحر بسكين المطبخ ، إذ خيل إليها أن زوجها المخمور قد قتل طفله الوليد ، ومنذ اللحظة التى رفض فيها أن ييبح بالحقيقة للمحكمة ، إذ حوكم أبوه وأعدم بتهمة قتل زوجته - ولكن ما الحقيقة هنا ؟ أن أمه قد قتلت نفسها أم قتلها الأب أم قتلها معا وحش الحياة في جنوب أفريقيا ، وهل هو الصبى الذى قتل أباه وأرسله ، بالصمت ، إلى الإعدام ؟ هل الحقيقة هى مجرد سرد وقائع الأحداث ؟

لكننا لا نعرف هذه القصة إلا من خلال عودة الكاتب بنا من مشهد الزنزانة الافتتاحى ، إلى مشاهد رجعية في الزمن ومتشابكة ودقيقة الإيقاع في توقيتها الفنى ، تمر ببدء تجربة جورج أدامز بحياة السجن ، ثم رجوعاً إلى مشاهد حياته قبل القاء القبض عليه ، تتخللها

مشاهد الصراع والفكاهة والمهانة في السجن ، فالتكنيك الفنى هنا ليس تكنيك السرد الزمنى فى تسلسله التاريخى ، بل تحكم تتابع الشخصيات والمشاهد ضرورات^٩ وقوانين فنية تتجاوز الترتيب الزمنى وتقتضيها متطلبات الحياة الداخلية للعمل الفنى نفسه .

ونحن نلتقى فى هذا العالم الصخرى القاسى الذى تبتغته لنا الرواية بشخصيات لها وقعها الذى لا ينسى : سولى العجوز القمىء الشائه الشكل الذى تستبد به حيوية لا تنضب ومعدة لا تعرف الشبع ، يلعب دور المهرج المهلهل الثياب الذى يبتلع الإهانات من السجانين والمسجونين على السواء ، وإنما أرسلت به إلى السجن عصابة منظمة تقوم بتيسير فرار أحد أعضائها المسجونين ، وتدور قصة محاولة الهرب بكل توترها والخطر المهدق بها وذكاء تدبيرها وجراءة أصحابها وروعة اقتحامهم المستحيل ، ثم بنهايتها المفاجئة إذ تخفق المغامرة الجنونية إخفاقاً دامياً ، ولا يفلت إلا سجين خائر العزم خرع القوى دفع به دفعا إلى الاشتراك فى المخاطرة ، رغما عنه على أنه ظل طول الوقت حتى فى ذروة الهجوم ، يرتعد فرقا وجبنا صراحا .

فى خلال ذلك تدور قصة صراع على السلطة والقوة والنفوذ والجاه ، داخل السجن ، بين المساجين ، ويشترك السجن السياسى فى غمرة هذا الصراع ، على غير إرادة منه ، إذ يجد نفسه فى أحد جانبي المعركة ، بين يوسف التركى من ناحية - محتال انيق مرفه

ولكنه حاد الذكاء ، حاد القوة ، كأنه سكين طويلة مرهفة السنان خطر دائماً ، ولكنه بارد العصب رابط الجأش ، وقد وجد نفسه صديقا للمناضل السياسى إذ كان يراه ، مثله ، ينتمى إلى الطبقة العليا من طبقات المجرمين ، نداءً له وإن كانت جريمته غير مفهومة تماما . أما الجانب الآخر فى المعركة فهو ثور فحل من عتاة البلطجية الذين يفرضون الإتاوات على الناس بالعسف الخشن الصريح ، خارج السجن وداخله ، وتنتظم حوله عصابة من صغار المجرمين يؤدون عنه كل الأعمال القذرة ، فى مقابل امتيازات التفوق والسيطرة التى يتمتعون بها من فترات سطوة زعيمهم .

هذا الزعيم وله اسمه المدوى فى عالم الجريمة : الولد الجزار - يعادى جورج أدامز من أول يوم ، لأنه يرى فيه كبرياء الإنسان المناضل ، وكرامته ، ورفضه أن ينصاع لسلطة غاشمة ما ، فى خارج السجن ، أو فى داخله ، سواء كانت سلطة القانون واللوائح التى تتمثل فى الحرس الأفريكندر البيض ، أو سلطة العنف والإرهاب والقوة العارية الخام التى تتمثل فى عصابة البلطجية سادة السجن الداخليين ، والوالد الجزار يعقد حلفا ضمنيا مع الحرس ضد هذا المتمرذ الذى يأتى إلى السجن بأفكار جديدة ، يصر على انتزاع حقوقه كاملة ، ولا يحنى رأسه ، مهما كان الخطر ومهما كان الثمن ، ومهما كانت النوازع المتضاربة تميل به وتهزه وتمخضه ، فى أعماق دخيلته ، أمام جسامة الخطر وأمام فداحة الثمن .

الصراع على السلطان ، داخل السجن ، في ظلام العنابر المغلقة
يدور حتى النهاية ، وحتى الموت ، تشتبك فيه كل عناصر القصة
رغما عنها أو بإرادتها ، وتظل خفاياه سرا مطويا عن سلطات
السجن ، وعن معظم أبطال القصة .

في خلال هذا الإيقاع العنيف تتردد أصداء أخرى راجعة بنا إلى
عالم المقاومة خارج السجن ، عالم المناضلين البسطاء الشرفاء الذين
يعملون ، يوما بعد يوم ، في هدوء ، وشجاعة ، وعزم ثابت ، من غير
ميلودراما وفي غير صخب ، لايقاظ جذوة الوعي في جماهير الشعب
الأفريقي المقهور ، وتوثيق صفوفه ، عملا يوميا لا بد أن ينطوى على
عنصر المغامرة مهما بلغ الحذر والتحوط ، فإن العمل ، في ذاته ،
اقتحام للخطر . توقّي الخطر إذا ما تجاوز حدا معين انقلب إلى
قعود تام وتخاذل عن العمل وشلل ، وتقدير هذا الحد المعين من الحذر
والتحوط هو نفسه انضواء تحت لواء المعركة بكل ما فيها من العوامل
غير المنظورة ، واحتمالات المفاجأة .

في هذا العالم الخشن الذي يضطرب فيه الرجال ، ويرتطم
بعضهم ببعض ، ويصطدمون ويلتحمون في علاقات حميمة ، منسوجة
بعضها ببعض ، من العداوة والمقت والزمانة والتضحية والصداقة ،
تتخايل أضواء حانية ، ولكن خافتة ، من عالم المرأة ، والمحبة ،
والحنان الأنثوى ، ولكن هذا المسرح الوعر بطبيعته ، ليس مهيئاً
للمرأة أن تلعب فيه أى دور رئيسي .

إذن فإن اليكس لاجوما كاتب واقعي صريح الواقعية ، وموضوعه ومزاجه ، وتكوين شخصيته تفرض عليه ، جميعا ، الأسلوب الواقعي ، ولكن عنده ما ينقذه من مجرد السرد الدعائي أو التسجيلي ، حرارة التعاطف الصادق مع الناس ، حتى وهم في آخر مهاوى التردى والسقوط ، وصدق إحساسه بقوة عاصفة تسير أقدار الناس ، كأنها القدر القديم ، هي قوة سلطان مجتمع التفرقة العنصرية والاستغلال البشع والقهر الوحشي السافر في جنوب أفريقيا ، وحرارة إيمانه - مع ذلك - بأن هناك بين الناس أخوة ما ، تضرب بجذورها حتى في أرض الحجر ، وأن هناك أمام الناس أملا ، قوامه ثقة خلقية في العدالة النهائية . ما ينقذه ، بعد ذلك ، من جفاف وابتذال الواقعية السردية هو ما لديه من حس مرهف بالفكاهة والسخرية حتى في أحلك المواقف وأشدّها مرارة .

لكن أهم ما يرفع اليكس لاجوما عن مسطح الواقعية السوقى الشائع هو الدقة الشعاعية - إن صح هذا التعبير - في أسلوبه وفي رؤياه معا . نقاء لغته الانجليزية لا يساوقه إلا صدق رنة الحوار الذي يدور بين نماذج وشخصياته ، بلغة الحياة اليومية المصفاة مع ذلك من خلال اختيار بارع موفق دال لا تزيد فيه ولا حشو ولا تطويل ، وهو أسلوب في جملة نافذ التعبير يصل مباشرة إلى الهدف ويتقد بحرارة لا يخطئها الحس ولكنه احتدام مكبوح في أغلب الوقت لا ينطلق له جموح إلا إذا كان لذلك مبرر فني صارم وعادل

جسٹان جرینیہ
من الامبالہ إلى الاختیار

جان جرينيه

من اللامبالاة إلى الاختيار

هذه « الدراسة - المناقشة » مستخلصة من كتاب جان جرينيه « الجُر ، من وحى البحر الأبيض المتوسط » ومبنية عليه . وقد كان جرينيه أستاذا للفلسفة وعلم النفس دعاه طه حسين للتدريس في جامعة الاسكندرية (١٩٤٢) ورأس قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بين ١٩٤٢ - ١٩٥٠ . وله كتاب شيق عن ذكرياته في مصر بعنوان « رسائل من مصر » (١٩٥٠) توفي ١٩٧١ . ومن أهم كتبه « الاختيار » ، « أحاديث عن الاستخدام السليم للحرية » ، « أبحاث عن التصوير المعاصر » ، و « روح الطاو » .

من الحقائق الشائعة أن « الطفل هو الذى يصنع الرجل » كما يقولون . والمعروف أيضا أن الطفل أو الصبى تخامره ، منذ السنوات الأولى رغبات أو نزوعات ما ، أو بعبارة أخرى يخامره إحساس ما ، برسالة أو باتجاه سوف تنتهجه حياته . فإذا كنا محقين فى ذلك ، فهل لنا أن نعرف شيئا ما فى هذا المنحى عن بداية إحساس من هذا النوع فى حياة جرينيه ؟ يقول الكاتب :

« توجد فى كل حياة وبخاصة فى فجرها ، لحظة تحسم كل شيء . وهذه اللحظة يصعب أن نعود فنحدها . فهى مدفونة تحت تراكم الدقائق التى مرت عليها ، بالملايين ، وهى الدقائق التى يروع المرء خواؤها

وعدمها . هذه اللحظة ليست دائما برقاً خاطفا . فمن الممكن أن تدوم طوال فترة الطفولة أو الشباب ، وأن تلون بإشعاعها الخاص ، أكثر السنوات ابتداءً في مظهرها . إن اكتشاف الكيان يمكن أن يكون شيئاً مطرداً وإن بعض الأطفال قد يكونون مدفونين في أنفسهم إلى حد يبدو أن الفجر لن يشرق عليهم أبداً ، ومع ذلك فإن المرء يدهش كل الدهش إذيراهم يقومون ، مثل العازر من بين الأموات ، يهزون أكفانهم التي لم تكن إالفائف الطفولة ، هذا ما حدث لى . إن أولى ذكرياتى هى ذكرى اضطراب واختلاط ذكرى حلم شائع مخلخل يمتد على طول سنوات . لم يكن ثم حاجة بأحد أن يحدثنى عن عبث العالم فقد كنت أحس فى العالم بشيء أكبر ، كنت أحس بخواء العالم وفراغه .

لم يعرف جرينيه لحظة ممتازة اكتسب فيها كيانه معنى . هل أحس بلحظة « تحسم كل شيء » كمايقول . إحدى هذه اللحظات التى يستطيع أن ينسب إليها ، فيما بعد ، ماكشف له عنه منها . ولكنه منذ الطفولة عرفت حالات فذة كثيرة لم تكن ، فى أى حالة منها ، ارهاصات ، بل إخطارات ، فى كل حالة منها كان يبدو له فى تلك اللحظات ، وكان ذلك إحساسا شائعا يلون سنى طفولته ، أنه يمس شيئاً يقع فى خارج الزمن . وقد كانت مهمته الكبيرة يجب أن تنحصر فى أن يتساءل عما تعنيه هذه الاتصالات بالضبط، أن يقيم رابطة بينها ، أى باختصار أن يفعل كما يفعل كل الناس الذين

يريدون أن يدركوا ماذا يحدث في داخلهم وأن يواجهوه بالعالم ، أى أن يحوّل ما يستبصره إلى نظام ، نظام من المرونة بحيث لا يعقم هذا الاستبصار . ولكنه على العكس ترك هذه الأزهار تذوى واحدة بعد الأخرى وراح يجرى من واحدة إلى أخرى في رحلات لم يكن لها هدف آخر غير مجرد الجرى من زهرة إلى أخرى .

كم كان عمره في ذلك الحين ؟ يقول جرينيه :

« كم كان -مرى ؟ ست سنوات أو سبع ، فيما أعتقد . كنت مستلقيا في ظل شجرة « تليو » أتأمل سماءً لاسحاب فيها تقريبا عندما رايت هذه السماء تهتز وتترنح ويبتلعها الفراغ . كان ذلك أول إحساس لى بالعدم ، وكان إحساسا شديدا لحدّة لأنه جاء على أثر إحساس بوجود غنى وملىء ومنذ ذلك الحين جعلت أبحث لماذا يمكن أن يجيء هذا الإحساس على أثر الإحساس الآخر في سوء فهم مشترك بين كل أولئك الذين يبحثون بعقولهم بدلا من أن يبحثوا بأجسامهم وأرواحهم ، كنت أفكر أن الأمر يتعلق بمايسميه الفلاسفة « مشكلة الشر » بينما كان الأمر أعمق بكثير وأخطر بكثير . لم يكن ما أمامى نقصا أو إفلاسا ، بل كان فجوة وفراغا . وفي هذه الهوة الفاعرة كان كل شيء كل شيء ، على الإطلاق ، معرضا للسقوط والابتلاع . من ذلك التاريخ بدأ عندى هذا الاجترار الفكرى لافتقار الأشياء إلى الحقيقة . »

منذ ذلك التاريخ ؟

لم يكن يصح له أن يقول : « منذ ذلك التاريخ » فإنه على يقين من أن أحداث حياتنا - الأحداث الداخلية على أى حال - ليست إلا الكشف المتعاقبة لأعمق مافينا . ومن ثم فليست للتواريخ كبر أهمية . كان أحد هؤلاء الرجال المقدر عليهم أن يتساءلوا لماذا يعيشون بدلاً من أن يعيشوا بالفعل ، أو المقدر عليهم ، على أى حال ، أن يعيشوا على الهامش .

ألم تكن هناك ظروف أو ملابسات خارجية تؤكد ، أو تبرز ، هذه الأحداث الداخلية التى لا يمكن أن نرجعها إلى تاريخ معين ، كما يقول ، إذا أنها ليست إلا كشوفاً لأعمق مافى النفس . لاشك أن للظروف الخارجية دوراً مافى إجراء هذه الكشف العميقة .

الخصائص الوهمية الخداعة للأشياء قد تأيدت عنده نتيجة لجيرته للبحر ، وتردده الدعوب عليه ، بحرله مده وجزره ، متحركاً دائماً ، شأن البحر فى بريتانى ، هذا الخضم الذى يسفر ، فى بعض الخلجان ، عن امتداد يشق على العين أن تحيط به . أى فراغ ، أى صخور ووحل ، ومياه ! ومادام كل شىء موضعاً للسؤال ، كل يوم فلا شىء يوجد . « كنت أتصورنى ، فى الليل ، على متن قارب ، ما من علامة واحدة على الطريق . ضائعا ضائعا ، بلاعودة ، نهائياً ولم يكن عندى نجوم أهتدى بها » .

ألم تساعد على تكوين مثل هذا الإحساس احياءات خارجية ؟ يؤكد الكاتب :

« لم يكن في هذه الأحلام شيء من المرارة . كنت أرعى هذه الأحلام في رضا عن النفس وقبول . ولم يكن هذا الإحساس «ألماً أدبياً» فلم أكن قد قرأت شيئاً يتعلق بها . كان ذلك ألماً مكنوناً فطرياً استمتع به. لم يكن للإحساس باللانهاية عندي اسم أطلقه على الإحساس بالعدم . ونتجت عن ذلك لامبالاة كاملة تقريباً ، جمود ملء بالسكينة والسلام .

حالة النائم الصاحي . كنت يوماً بعد يوم أذرع هذه البراري الموحشة ، هذه الرمال القاحلة حيث لا ينمو شيء أبدا كنت أتقدم محمولاً على عباب موجة تتقدم وتنكص ، وتتركني في النهاية في موضعي كطوف مثبت إلى قاع البحر بسلك متين. من الصعب أن ينتزع المرء نفسه من هذا الخدر . لا أستطيع القول أنني كنت أحبه ، إنما كنت أتحملة ، دون أن يخلو ذلك من شيء من السرور » .

إلام أفضى ذلك ؟ يكرر جرينيه :

« الام أفضى ذلك ؟ إلى لاشيء ، أى شيء مهما كان لا بد أن يفضى إلى شيء ما ولكن ذلك وحده لم يكن له من مخرج . لو أن الموت كان في نهاية ذلك ، فقد كانت حياتي تشبه الموت إلى حد أنني ماكنت أرى اختلافاً ، لولا ذلك الجفول الغريزي الذي للحيوان » .

كيف حدث أنه لم يصبح لامبالياً بكل شيء وقد كان له مثل هذا الطبع ؟ يفسر جرينيه :

« كان كل شيء يجرحني ، لأن كل ماكان يحدث في خارجي كان يميل إلى أن يشعرني بافتقاره إلى القيمة بازاء ماكان - وحده -

يهمنى . من الممكن أن يرفض المرء أن يعطى نفسه للأشياء التى تحيط به ، أن يحبس نفسه فى منطقة محايدة تعزله وتحميه ومعنى ذلك أن المرء يحب نفسه ، وأنه يستطيع أن يكون سعيدا من خلال الأنانية ولكن إذا وضع المرء نفسه فى نفس المستوى من أى شىء ، وإذا أحس المرء خواء العالم فإنه يميل إلى أن ينفر ويشمئز من آلاف الحوادث الصغيرة للحياة التى تأتى فى الطريق . أما عن الجرح فلنغض عنه النظر ، من الممكن أن يحسب المرء حسابه ، ولكن وخزات الأبر كل يوم هذا لا يطاق . إن الوجود ، إذا رؤى فى عظمه ، فاجع . ولكنه عن كثب هزيل ، خسيس إلى حد السخف . فهو يوحى بأنه يجب الدفاع عن النفس ضده ، يدفع المرء إلى الارتداد إلى مشاعر لم يكن يحب المرء أن يعرفها ، ويحدث أن يبدو لك شىء أفضل من شىء آخر ، وأنه يجب عليك أن تختارين هذا وذاك ، أن تنزل عن أحدهما ، للأبد ، حتى تمتلك الآخر . فهل لشيء ما قيمة أفضل من شىء آخر ؟

مهما اثرت ان أقول لا ، فإننى مضطر إلى أن أقول «نعم» أليس ذلك معذبا ؟ ومن ثم فإننى أتجاوز ، مرغما ، لحظة اللامبالاة إلى لحظة الاختيار . وأنغمس فى اللعبة ، وأبحث فى العرضى الزائل عن مطلق لا يوجد فيه وبدلا من الصمت والتعالى ، أقيم فى نفسى ضجيجا ولجبا .

إن سؤالنا عن أولى ذكريات طفولته ، هذه الذكريات التى كنا نريد

أن نستخلص منها دلالة ما ، قد أدت بنا إلى عرض رائع (واسمحوا لي بأن أقول ذلك) عرض رائع للتسلسل الوجودي من اللامبالاة ، إلى الاختيار . وهذان المفهومان ، كما نعرف ، لهما مكانة كبيرة في سياق الاتجاه الذي اصطالحنا على أن نعرفه باسم الوجودية . لاشك أن هذا العرض الذي قرأناه الآن يمتاز بمسحة شخصية حارة ، ومن ثم فإن له قيمته الذاتية كوثيقة انسانية صادقة إذا سمحتم لي بأن أقول ذلك مرة أخرى . وأنا أعرف أن مفهوم الاختيار وثيق الارتباط بمفهوم خاص للحرية ، وقد يتاح لي أن أسال عن ذلك فيما بعد .

يهمنا الآن أن يوضح ، هو ، بأسلوب أقرب وأيسر ، فكرة الاختيار . يقرر جرينيه :

« من القسوة بمكان أن اضطر إلى الاختيار ، مثلاً ، بين صنفين من أقلام الحبر ! أفضلهما ليس بالضرورة أغلاهما ثمناً . وأقلهما جودة قد يكون مفيداً جداً لأنه مختلف عن الآخر . ليس هناك إذن أجود وأقل جودة ، هناك ما هو صالح في لحظة معينة وما يصلح في لحظة أخرى . فالكمال ، كما نعرف ، ليس من هذا العالم . ولكن ما أن يدخل المرء هذا العالم ، ما أن يقبل المرء أن يكون من شخوص هذا العالم حتى يغويه شيطان هو أنفذ الشياطين جميعاً مدخلاً ، ذلك الشيطان الذي يهمس في أذنك ، مادمت تعيش فلم لاتعيش ؟ لم لاتحصل على الأفضل من كل شيء ؟ ومن ثم تبدأ الجري ،

والرحلات . ولكن ما أجمل اللحظات التي تقترب ، تقترب فقط ، الرغبة فيها من الاشباع .

فهل نجد في ذلك إذن فهما لماعرف عنه من حب الرحلة ، والتنقل سواء في المكان بالسفر الدائم ، أوفى الزمان ، بالتنقيب الدائم في طوايا التاريخ ؟

يحدد جرينيه :

« ليس غريبا أن تفضي جاذبية الفراغ إلى السفر ، وأن يثب المرء من شيء إلى آخر ، الخوف والاجتذاب يمتزجان - يتقدم المرء ويهرب في الوقت نفسه - أما البقاء في مكان واحد فمستحيل ، ومع ذلك فإن يوماً يأتي حيث تجد هذه الحركة الدائمة ثوابها : إن التأمل الأخرس لمشهد طبيعي يكفي لأن يسد فم الرغبة ، ويحل الملء محل الفراغ ، وعندما أنظر إلى ما مضى من حياتي يبدو لي أنها لم تكن إلا جهداً للوصول إلى هذه اللحظات القدسية . فهل كنت قد تحدثت في هذا الاتجاه ، بذكرى تلك السماء الصافية التي عشت فيها طويلاً في طفولتي ، مستلقياً على ظهري ، أنظر إليها من خلال الأغصان حيث رأيته يوماً ، تنمحي ؟ » .

مع ذلك فإن السؤال مازال يدور بالأذهان ، ما الذي يدعورجلاً في مثل حبه للآداب ، والفلسفة ، وفقهه فيها ، ما الذي يدعوه إلى السفر ؟ يتساءل الكاتب :

« إن المرء يسأل لماذا يسافر ؟ .. يمكن للسفر أن يكون عند

النفوس التي تعوزها القوة المتكاملة دائماً ، هو الحافز الضروري لإيقاظ مشاعر تظل مُغفية في الحياة اليومية . فيسافر المرء إذن لكي يجمع في شهر ، أو في سنة ، بضع أحاسيس نادرة ، أقصد بذلك تلك الأحاسيس التي تثير عندك هذه الأغنية الداخلية التي بدونها لا تكون ثم قيمة لما حَسَّه المرء .

إن المرء قد يقضى أياماً ، في برشلونة ، في زيارة الكنائس والحدائق ، والمعارض ، ومع ذلك لا يبقى له من كل ذلك إلا عبق الأزهار الباذخة في « أمبالا سان خوزيه » فهل كان ذلك يساوي متاعب الانتقال ومشقة السفر ؟ نعم ، بالتأكيد . إذن فمن الممكن أن يسافر المرء ، لا لكي يهرب من نفسه ، فهذا شيء مستحيل ، ولكن لكي يجد نفسه . وعندئذ يصبح السفر وسيلة ، كما يستخدم الجيزويت التمارين البدنية ، وكما يستخدم البوذيون الأفيون، وكما يستخدم المصورون الخمر . فما أن يستخدم المرء الوسيلة ويلمس الغاية ، حتى يدفع بقدمه السلم الذي أفاد منه في الصعود . فمن الحق إذن أنه في هذه الوحدة الهائلة الشاسعة التي لا بد أن يذرعها المرء من مولده حتى مماته ، توجد بضع أماكن أو بضع لحظات ممتازة حيث يؤثر علينا مرأى بلد ، كما تؤثر أداة موسيقية عادية مبتذلة على موسيقىٍ عظيم فتفصح له عن ذات نفسه .

تصوير حي وحار للحافز الذي يدعو المرء إلى الرحلة والسفر ، ولكننا نحب أن نعود إلى هذه الصورة الرائعة التي بدا جرينيه في

تخطيطها لنا عند ما كان يتلمس في طفولته وصباه هذه الإحساسات الوجودية العميقة التي كان لها أكبر الأثر أولاً في بحثه الواسع في بطون الكتب ، أى في الزمان والتاريخ ، إذا شئت ، ثم في بحثه العريض في الرحلات والسفر ، أى في المكان...:

« نعم ، ولكن قبل أن أعود إلى هذه الصورة ، أحب أن أقول الآن إن الناس ، يتحدثون إلى ، وأنا أتحدث إلى نفسي ، عن مستقبل الحياة التي يجب أن أبنيتها ، عن الأعمال التي يجب أن أخلقها ، عن هدف وغاية ، في نهاية الأمر .. ولكن هذه كلها لا تصل إلى ما هو عميق في داخلي ... إن هدي وغايتي لا تتوقف على الزمان .. ومع ذلك فإنني لم أستطع أن أصل إلا في أكثر الظروف اتضاعاً ، وبتأثير كامل من النعمة والبركة .. وعلى ذلك النحو فإنني في ذات يوم صعدت سيراً على الأقدام ، مع أحد أصدقائي ، حتى وصلت إلى « رافيللو » التي تشرف على البحر الأبيض المتوسط ، بقصورها التي تعود إلى النورمانديين والبيزنطيين . عرفت عندئذ ، دون أن أكون على أدنى استعداد ، احساساً بالملء والوفرة ، كانت روحي عندئذ قد ضاعت في قلب هذه الشفافية ، وهذه المقاومة في الوقت نفسه . ثم تعود روحي فتجد نفسها كاملة مليئة . كان يبدو لي أمام هذا المشهد الذي تضل فيه كل العقول أنني أشهد مولداً ، هو مولدى .. كائن آخر ؟ ولماذا آخر ؟ كان يبدو لي أنني أبا عندئذ فقط ، في أن أوجد .. عندئذ كنت أعود بذاكرتي إلى طفولتي في بريتانى ، هناك حيث ، قضيت نحو

اثنى عشرة سنة أنام حياتى ، فى سريرى، أو أتمشى فى غرفتى التى كان موقعها المرتفع ، غاية الارتفاع ، يعزلها تماما عن بقية البيت . غرفة تحت السقف ، مبنية كأنها زنزانة ، أو مقصورة فى سفينة حيث كنت أعتقد أننى فى جزيرة مهجورة . كنت أرى حوالى ستائر وسجاجيد ومرايا ، لكن ليس هناك إلا فتحة واحدة هى نافذة ضيقة عالية . على هذا النحو كنت أقضى ساعات ، وأياماً ، وشهوراً ، فى القراءة والكتابة ، والحلم . لم أكن أستطيع أن أرى ، من سريرى أو من مائدتى ، إلا عرض السماء وقمم الأشجار الكبيرة فى الحدائق المجاورة . كان يحيط بى صمت يضاف إلى صمت البيت ، صمت الحدائق وصمت البلدة الصغيرة . كنت أختنق تحت هذه الطبقة من حشو الصمت ، وكنت أشتهى أن أنتزع عني . ومع ذلك فقد كان عندي الوقت كله . الوقت الذى سوف يتبع موتى ، والوقت الذى سبق مولدى . هذه الساعات ، ساعات الوحدة والملاءة والوفرة علمتنى أنه ما من شيء أنتظره .. وما من شيء أخسره .. »

أحسنا منذ قليل ، عندما كان يتكلم عن تجربته الفذة الفريدة فى رافيللو فى البحر الأبيض المتوسط ، أن هناك نوعاً من التناقض المكمل لبعضه البعض إذا صح هذا القول بين نشأته ، أمام المحيط ، على الساحل الغربى لأوروبا ، فى بريتانى ، وبين هذا التحرر الداخلى العجيب الذى لمسناه عنده فى حديثه عن سواحل البحر الأبيض المشرقة الساطعة بالنور .

« ومع ذلك فإننى عندما أعود إلى بلادى فإن شيئاً ما فى داخلى ، يتراخى ويفقد توتره والقلق الداخلى فى ينتهى . كما لو يضع المرء يداً حازمة قوية وحانية ، على جرح كان قد بدأ يرم ويبرأ ، إنه إحساس بالطراوة والنضارة . ومع ذلك فإننى لا أستطيع أن أعيش فى بلاد تختلف كثيراً عن هذه البلاد . إن الجبل يشعرنى بالقهر والكبت . أحس أنه يسحقنى بهذه القمم العالية التى تحيط بى والتى لا يمكن أن توجد فيها قمة هى أحر القمم . ولكن البحر .. ؟ »

« إن البحر الذى قضيت طفولتى على شاطئه ليس هو ذلك البحر الذى تحيط به أفاق محددة ، كالبحر الأبيض المتوسط . ولكنه المحيط الذى لا يقين فيه . كنت أترك البلدة فى الصباح الباكر جداً ، وبعد ساعة إلا ربع أصل إلى الشاطئ . وكان البحر ينحسر عنه بضع كيلو مترات ، ويترك هذه المساحات الشاسعة من الطين والوحل التى يتكون منها الخليج ، وكان المرء يراه يلمع فى الأفق ، مختلطاً بالسماء . وبعد مرور بضع ساعات تعود زمجرة البحر فتسمع من جديد ، وتنتفخ موجته ، وتهتز ، وتتموج ، وتنيسط كأنها مروحة ، وبعد أقل من ساعة يغرق كل شيء أمامى . »

فماذا كان شعوره بإزاء هذا البحر المتقلب الذى لا ثبات له ؟
« كنت أظل ممدداً على الحصى ، بين الصخور ، لا أستطيع حتى أن أقرا ، فإلى ذلك الحد كانت تذبذبات السماء مؤلمة ، السماء التى

كانت السحب فيها تضع ستاراً أمام الشمس .. وكنت أترك نفسى ليتغلغل إلى داخلى شعور .. شعور بماذا ؟ هذا ما يصعب التعبير عنه .. سأحاول أن أصورك لك هذا الشعور .. هناك تماثيل من البرونز أقامت طويلاً في البحر .. نرى منها تماثيل في غاية الجمال ، في متحف باردو ، في تونس ، آتية من سفينة اغريقية غارقة . وقد تحلل جزء من أجسام هذه التماثيل ، وما بقى منها يحسه المرء مثقوباً بالحُفر والنُقر ، كأنها من الجدرى . ويتأتى عن ذلك أحياناً تعبير يهز القلب حقاً : مثل هذا الجمال المسامى المحفور بالثقوب . ذلك أن التماثيل التى نجدها تحت التراب ، نجدها مشوهة ، أما هذه التماثيل فهى مفككة .. تصور إذن روحاً على مثال هذه الأجسام ، فى تلك التماثيل روح نخر فيها شئ ما وتغلغل فى تجاويها .. روح لا تستطيع الخلق ، ولا تستطيع إلا أن تتحمل . إن الكائن المتسق المتناسق ينبع قانونه الخاص به . ويزدهر بلا جهد . تنبثق بذرة ما من الحقيقة ، بعد أن يتحلل . ولكن ماذا يمكن أن ننتظر من اسفنجة مليئة بالثقوب ، لا تستمد كيانها نفسه إلا من بيئتها ؟ أية حقيقة يمكن أن تعبر عنها ، ماذا يبقى منها ؟ لن يبقى منها حتى هيكل عظمى . ربما لم تكن مثل هذه الروح إلا موضعاً للقاء ، ونقطة تقاطع ؟ .

هذا ضوء فى غاية القسوة ، ولكننا لابد أن نسلم بهذه الشجاعة فى مواجهة ما يراه هذا الكاتب حقاً تحت هذا الضوء ..

« لقد ولدت فى وسط اللامبالاة ، وأنا أحملها فى داخلى .. عندما

أقرب من مدينة فإننى لا اقرب إلا من سراب لا يلبث أن يتبدد . وإذا ما ألقى بى فى عرض البحر فإننى لا أعرف ميناء ، بل أضطر إلى اختراعه اختراعا . ولذلك فإن الميتافيزيقا الهندوكية تروق لى ، لأنها تشبه محيطا بلا شواطىء . ففى أكثر الأشياء دلالة ، تختلط كل الأشياء وتتشرب فى وحدة لا يستطيع المرء أن يحددها إلا سلبا . ونفس هذه الحركة كانت تجتذبنى نحو نوع من الفوضوية أو على الأصح ، نوع من الفردية المطلقة تجعل كل الإطارات الاجتماعية تافهة وغير مجدية . من الفرد إلى الكل ، من الذرة إلى الإله لم أكن أستطيع أن أومن بأى شكل متوسط بينهما ، ولا بمجرد تخطيط لحل وسط . »

فهل نستطيع إذن أن نفسر الإنسان بأصوله ، أن نعيد بناء تركيبه الداخلى وفقا للظروف الخارجية التى ولد ونشأ فيها ؟ إنما نسأل هذا السؤال لأنه يبدو لنا كنغمة تتردد فى خلال حديثه كله ، ومن الواضح مع ذلك أننا ندرك فكره فى أن للإنسان كيانا داخليا ما، لاصلة له بالأحداث الخارجية ، كما جاء فى سياق حديثه منذ قليل .. ولكن هذه الأحياءات القوية التى تبتعثها لوحته المؤثرة عن نشأته أمام البحر ، فى بريتانى ، لابد أن تعيد أمامنا ضرورة وضع السؤال : هل يمكن أن نفسر الإنسان بأصوله ؟ أو هل يمكن أن نعزو ، فى حالة جرينيه ، هذا المزاج الخاص إلى نشأته وتأثره بظروف الحياة فى بريتانى ؟ « إذا أردنا أن نفسر الإنسان بأصوله ، ألا نقول إن بريتانى تعطى

درسنا في الخشونة والجفاء والعناد ووعورة الطبع ؟ بصخورها ،
وبحرها الوحشي ؟ ولكني أرى فيها أيضا ، بسهولة الضائقة
الموحشة ، وضبابها المتلبث الرازح ، بكل ما فيها مما لا شكل له وما لا
حدود له ، أرى فيها البلاد التي أوجت إلى شاتوبريان بأحلامه
الضبابية ، وإلى رينان بتذبذباته العقلية ، أرى فيها توازنا حرجا قلقا
في العقل ، وعاطفة بلا خطوط تحددها . أين إذن نجد النقطة الثابتة ؟
أين نرمى بالهلب ونرسي المركب ؟ متى يجب القول . إنني أقف
هنا ، لا هناك ، هذا يروقني لاذاك ؟ »

هنا نعود مرة أخرى إلى فكرة الاختيار .. ويخيل إلى أن فكرة
الاختيار عنده تقوم أساسا على التحرر من كل قيد خارجي ، سواء
كانت تمليه القوانين الطبيعية أو الخلقية إن صح القول ، إنها فكرة
تعتمد على حرية كاملة لاتنبح إلا من الداخل . يقول جرينيه :
« إن كل شيء يروقني ، ولا شيء يستوقفني ، مثل بحر يطوف
بالعالم ، من ميناء إلى ميناء ، دائما مخيب الأمل ، ودائما راغبا في
الوصول إلى المرفأ التالي . كنت فيما مضى أريد أن أخذ حياتي كرجل
مأخذ الجد : مهنتي ، بيئتي ، التزاماتي ، أو ما يسمى بالتزاماتي
« الطبيعية » ، علاقاتي .. إلى آخر ذلك .. لكنني لم أوفق في ذلك ..
لست أستطيع أن أحتمل طويلا على عاتقي هذا المظهر الجدي
الرصين ، هذا المعطف الفادح الثقل ، الضروري مع ذلك لكل من يريد
أن يصل إلى شيء ، أي شيء في المجتمع . »

أليس في ذلك كله ظل ثقيل من التشاؤم والتسليم بالعجز ؟ ألا نجد أن ذلك لا يتسق في شيء مع فكرة «الاختيار» ...؟ إن المرء إذ يستمع إلى هذا الكاتب لا يملك ألا أن يحس بهذه النبرة الثقيلة . ولكن جان جرينيه لا يتوقف عندها .

تغيير العالم بالشعر

جان جرينيه أستاذ الفلسفة ورائد الوجودية الذي علم البير كامى وشاركه في النشوة بضوء البحر الأبيض المتوسط ، ودرس الفلسفة الإسلامية والتصوف الشرقي ، يمضى هذا الكاتب في رؤياه للعالم والمصير فيقول :

« الإنسان ، مهما قيل ، وفي نهاية الأمر ، هو سيد مصيره .. وهو يستطيع دائما أن يفعل شيئا ، مما أعطى له . قرأت على أحد شواهد القبور القديمة في إيطاليا هذه العبارة « هنا مكان وطنك » ، وعندما يفكر المرء أن حياتنا نهب لمحض الصدف البهتة ، من خلال الرحلات ، والأمراض ، واللقاءات ، وأننا مُلقى بنا ، من قارب إلى آخر دون أن نرسو أبدا في ميناء . وأننا ، على مسافة معينة ، تبدولنا سنوات حياتنا التي انقضت خاوية وغير مجدية إلى حد لا يصدق ، وأننا معرضون للموت بعيدا جدا عن نحبهم دون أن نريد ذلك أو نتوقعه ، ودون أن نحقق ما يبدو لنا أنه أهم شيء ، نموت في مستشفى بعيد ، بين قوم يتكلمون لغة غريبة عنا ، وحدنا ، على نحو غير

مفهوم ، عندما نفكر في ذلك كله يأخذنا الجزع والروع ، وفي بعض اللحظات قد تبدو لنا هذه النهاية أجمل النهايات جميعا ، أخيرا ، لم يعد هناك دور علينا أن نلعبه .. أخيرا .. رُددنا إلى الأرض ، إلى الماء ، إلى النار وإلى الهواء . في هذه الراحة الخالدة التي أزعجتنا وأخلت بها الحياة الإنسانية . نعم . هذا عظيم .. ولكنه جميل أيضا عند ذلك الذي أثبت ، في فنه ، أنه استطاع أن يتغلب على أقسى التحديات ، أن يثبت ذلك أيضا في حياته ، وأن يقدم لمن يأتي بعده كأسا مصقولة الحافة ، ليس فيها شرخ أو شق ، كالخلجان الجميلة ، أو التماثيل الجميلة ، أو القرارات العظيمة التي يتخذها العقل .. إنها رغبة أخوية رائعة ، أن نخلق في وسط العالم المهتز الذي لاشكل له ، شيئا ما يمكن أن يسند العالم ، إذ يعطيه تعريفا وتحديدا ، عندما نضمه إلى قلوبنا ، ذلك ما أحسسته أيضا في وحدة الريف الإيطالي ، بالقرب من روما عندما قرأت الأسماء والعبارات على شواهد القبور ، وعرفت أنها ليست مجرد رغبة طفلية أن نجعل من أنفسنا خالدين .. بل هي محبة عميقة من الإنسان للإنسان ..»

لست أستطيع أن أمنع نفسي من الإحساس بأن ثم ارتباطا عميقا عند جرينيه بين ما هو إنسانى وما هو مشرق ساطع ، بينه وبين الجوانب الإيجابية ، إن صحت لنا هذه التسمية ، أى بينه وبين المواقع المضيئة على شاطئ البحر الأبيض المتوسط ، أو في بلاده المشمسة . يستقطر الكاتب مرة أخرى عناصره .

« نعم .. إذا كان ثم شيء ينقص العالم الراهن فهو ، بالضبط ، الإحساس بما هو إنسانى . إن العبادة التى أولاها الزمن الماضى اهتماما ساحقا ، عبادة الإله ، والعبودية التى نتجت عن ذلك والتى تحمل ربقتها هذا العدد الكبير من الناس .. العبودية التى وصلت إلى حد عبادة الإله من جانب أولئك الذين تحرروا منها .. يبدو أن النزعة الإنسانية هى القدرة على شفاءنا . لست أقصد « العلوم الإنسانية » التى يعلمونها فى المدارس - اللغة اليونانية واللاتينية مع شروح وتعليقات وتفسيرات بمعونة الأجروميات والقواميس - هذا لا يكفى .

اقصد الاتصال بالحكمة الشعبية التى تعرفها شعوب البحر الأبيض المتوسط ، والتى يمكن أن تجدد الإنسان ، ومهما كانت الثورات السياسية ، والاجتماعية ، أو الدينية ، فإن البحر الأبيض المتوسط أعرق منها ، وفى نفس الوقت أصبى وأكثر شبابا ونضارة منها ، وعلى أى حال ، وحتى فى وسط معمعان الحروب ، كما نحن الآن . فإن مشهد البحر الأبيض المتوسط يمكن أن يساعدنا على أن يرفعنا خارج هذا العالم الذى تمرقه الغيرة ، حتى هذا الإله الذى يتكلم عنه أفلاطون فيقول عنه « إنه خير » .. وما هو خير فإنه بمنجاة عن الغيرة والحسد .. ولذلك فإننى من جانبى لا أستطيع أن أحب إلا البلاد التى يهب فيها النور نفسه مباشرة وفورا دون تحفظ حيث ما تكاد تستضىء المشاهد حتى يبدو أنها تسبح فى كأس من البلور

لست أحب ، لم أعد أحب هذه الأيام التى يطلع فيها الصبح باردا

مرتعشا ، حيث تتلبت الطبيعة ، كسلى فى نصف نور ونصف صحوة .
ربما كانت هذه الأيام أنسب للعمل ولكنها بالتأكيد عدو للسعادة .
البحر الأبيض المتوسط وحده يستطيع أن يهبنا السعادة التى تلبى
رغباتنا دون أن تنهك قوانا .. ومع ذلك فالمسألة ليست مسألة بهجة
ومرح .. وإنما سعادة عميقة تتأتى عن مواجهة الذات . لا أدرى لماذا
يقال إن المشاهد المشمسة مرحة بهيجة . إن الشمس تصنع الفراغ ،
ويجد المرء نفسه وجها لوجه أمام نفسه .. » .

يخيل إلينا أننا نستشف من هذا كله ، أن ثم عاطفتين عميقتين
بازاء هذه المشاهد المشمسة الوضيئة التى تكشف للمرء عن ذات
نفسه .. هاعاطفتان يعرفهما الاتجاه الوجودى كله . وأقصد بذلك
أولا ، عاطفة المحبة للحياة من ناحية ، وثانيا ، عاطفة ممضة تنزع
بالإنسان نحو معرفة كيانه . وقد كان ألبير كامى ، وهو بلا شك من
أبرز تلاميذ جرينية واحدا ممن أعطوا هذا التقابل بين هاتين
العاطفتين تعبيرا من أغنى ما يعرفه الأدب والفكر المعاصر . فهل نحن
على صواب فى أن نضع أيدينا عنده على مثل هذا التقابل ؟ يرد
جرينية :

« اننا نجد ذلك كله كأوضح ما يكون عند الأغريق القدماء ، ألسنا
هنا على قمة الصراع بين هاتين الغريزتين اللتين تتنازعاننا : حب
الحياة وشهوة المعرفة ؟ إن موضوع رغبتنا لا يمكن أن ننظر إليه أبدا
وجها لوجه وإلا رأيناه يتبدد ويختفى ، والعالم إذا تأملناه إلا يتغير

ويتحول ترابا : إن الحياة الإنسانية عند الإغريق ليست إلا شعارا
لشيء خالد . ما من شيء أكثر سفورا وانفتاحا من وجوه الآلهة وما من
شيء أكثر منها انسدادا وانغلاقا . أليست الروح محاطة بالعادات
والعقائد والتحفظات الحية الخجول ؟ إن كل رجل يحمل قناعا .
والفنان يغير الأقنعة كما كان الممثل يغير الأقنعة في الماضي . أليس سر
العمل الفني في ذلك التراوح والتباين بين القناع والوجه . في بعض
الأحيان يلتصق الواحد منهما بالآخر كما يلتصق الإهاب بالجسد ، أو
يحدث أحيانا أن يكون ثم تراوح أكثر حرية يجعل الفم يغنى أو
للعينين نظرات أرتميس لداموفون أو بويولويس لبراكسيتليس ،
نظرات ملغوزة تحت قناع ضاحك تحمل الحقيقة أكثر مما تحمل
الجمال . إن نظرة الحيوانات وحدها مرآة الطبيعة جميلة : أما في
النظرة الإنسانية فيتقاطع عالمان : كل مظهر سؤال . كل تاريخ سر .

إن الميتافيزيقيا الهندوكية تروق له لأنها تبدو كمحيط بلا شواطئ
لأن الوحدة فيها تشتمل إن صح لي هذا التفسير على الإنسانى واللا
إنسانى معا ، لأن المتناقضات تذوب في نوع من السلب النهائى
للتعدد . غريب أن يكون له هذا الإحساس المرهق بما هو إنسانى عند
الإغريق وما هو متجاوز للإنسانى في الشرق . يلاحظ جرينيه ، هنا :
« ما أبعد الشرق عن الإغريق ، الشرق يعلم التواصل مع الكائن
العالمى . أما اليونان فتعلم العودة إلى الذات ، الشرق يضحى بنا
واليونان تجعلنا نعى ذاتنا ، النحت الهندى جسم متلاحم بالعمارة

لاتكاد الأجسام فيه تبرز عن المعابد والأروقة والأعمدة .. التماثيل هناك براعم متفتقة عن الحجر ، كما أن الاحجار براعم متفتقة عن الطبيعة ، فالصخور والنحوت البارزة والتماثيل والفريסקات كلها كتلة واحدة، حتى التمثال نفسه يتجنب الأشكال المحددة . إن وفرة الخطوط المقوسة والبروزات العنيفة في الخصور والأرداف والوقوفات المتقابلة والتوازن العام في الجسم كلها تشي بإرادةٍ لاتباع حافز بعيد جدا كأنها موجات يدفعها محيط لاينال منه الوهن ، موجات على استعداد للنكوص ثانية إلى المحيط . إن الصورة التي تقدمها لنا الهند لحياتنا ولروحنا هي صورة لحظة في جريان الزمن ، صورة نقطة في رحابة الفراغ الشاسعة . ما من شيء هنا في الهند ، إلا هو ميتافيزيقي بحث يتعارض تماما مع النظام الإغريقي . الإنسانية هنا تنمحي . الحقائق الإلهية هنا تقتل العاطفة الإنسانية . الهند لاتهدف إلى الرمز عن الحياة كما تفعل اليونان إنها لاتؤله العَرَض الزائل كما تفعل اليونان ، بل الهند لاتحلم إلا بالإفلات من الصيرورة وبالثبات فيما هو غير قابل للتغير ، ولكن اليونان تتضح لنا على أجلي نحو في صورة « هيرا » التي تتكشف أمام زيوس ، لكنه ينحيا بذراعه حتى يستطيع أن يتأملها إن العقل لاينتصر إلا من خلال سخاء الحياة نفسها .

هذه لمحة عن رحلاته في اليونان وفي الهند ولكني أعتقد أن رحلاته هذه قد بدأت منذ زمن مبكر في صباحٍ ، عبر الزمان، من خلال قراءاته

الكثيرة ، كما قال لنا ، أثناء نشأته في بريتاني . يسلم جرينيه :
«كنت أقرأ في دأب واستماته . أقرأ أى شىء حتى أطرده عنى خوفا
بل هلعا يوميا دائما من أن أموت . كنت أقذف بنفسى فى دراسات
أعرف أنها بلا جدوى على الإطلاق . يقولون إنه من العزاء أن تؤمن
بحياة مستقبلية ولكنى كنت أنظر بعناد إلى هذه الحقيقة الساحقة التى
تعمى البصر ، حقيقة الموت . كنت أعود إليها بعقلي دون أن أكف ،
كنت أحس نفسى ملتزما بها كما لو كنت أدور فى لولب بلا نهاية ، فى
رواق دائرى تام الاستدارة لا أول له ولا آخر . لم أكن أثبت شيئا ولا
أنكر شيئا ، كنت أتبع حيطان سجنى ، بلا توقف . وقد استطعت أن
أغير راى منذ ذلك الحين ، ولكن إحساسى .. العميق الغريزى الذى
لا يُغفل ظل كما هو ، ومن ثم فقد كنت أقرأ باستماته حتى أطرده هذا
الهلع . كانت المتاحف والمكتبات تجتذبنى . عندما كنت أستنشق هذه
النكهة التى لا يمكن تحديدها ، نكهة الماضى ، كان يبدو لى أننى أفلت
من القوى العمياء الجبارة التى تحيط بى . لم يكن ذلك عن شهوة
للمعرفة بقدر ما هو جزع من العدم . ومن ثم فقد كانت لى حياتى
الروحية ولكنها بالقلوب . هذه الحيطان العالية للكتب ، أیه جاذبية
فيها أى سور ضد كل تهديد ! ولكننى إذ أخرج منها كنت أعانى من
الصداع وأحس قلبى أكثر جفافا ..

يلمس جرينيه فى كلماته الأخيرة موضوعات مثل الخلود ، كما
نحس ذلك أيضا بإزاء عبارات مكتوبة على شاهد قبر رومانى ، كما

انه لمس الإنسانى واللا إنسانى عند اليونان وعند الهنود . نحس
إذن أن ثم ارتباطا فى فكره بين فكرة ماهو إنسانى وما لا يحدده
الزمن ، وأن الخلود ، بالمعنى المطلق ، أمر أقرب إلى ماهو لا إنسانى .
يستطرد هنا فيوضح شيئا من فكره فى هذا الصدد :

« ما من شىء أكثر استحالة من الأمل على ذلك الذى ينزع إلى
الحكمة . ما من شىء أكثر استحالة من المثالى على ذلك الذى ينزع إلى
الحقيقة . أو فلنقل إن أمله هو الوصول إلى الحكمة وإن المثالى عنده
هو معرفة الحقيقة فذلك يُجِلُّ الهرب خارج الزمان محل الانجاز
والتحقيق فى داخل الزمان . فهل تيقن لى أن زماننا مضطرب ؟ إن كل
الأزمان كانت مضطربة وتتابعُ الثورات والحروب لا نهائى . هل تيقن
لى أن الشعر عَرَضٌ زائل ؟ إن ستانداى لم يعد يُعتبر عندنا شيئا على
الإطلاق بحملته فى روسيا ولكنه عندنا كل شىء بروايته « راهبة بارم »
وقد أضاع شاتوبريان وقته بالنسبة لنا فى سفارته لدى اليابان ولكن
تبقى لنا أحلامه عن الريف الرومانى ، فى وقته الذى يزعم أنه ضائع .
والفلكى عمر الخيام يمسنا بقصائده أكثر مما يمسنا بكتبه عن الفلك
والرياضيات . إن الزمن يقضى على ما هو غير حقيقى . والشعر يغير
عالمنا ويغير معناه كما تغير مرآة ساعةً تعكس أرقامها ولكن بالمقلوب .
اضغط على الحياة اليومية واعصرها سوف يقطر منها الشعر : أيام
بلا بداية ، ليال بلا نهاية .. إن غنائيه الشمس مقترنة بالظل ،
لا علينا أن ننظر إلى الأشخاص ، ليس لهم إلا أن يَمروا فوق خشبة

المسرح ، لكن حركاتهم وإشاراتهم خالدة . إن الزهرة التي ترميها
كارمن ، إلى سان خوزيه ، سوقية مبتذلة . سوف ترميها غداً امرأة
أخرى . هذه الحركة هي الشعر وعلى ذلك فإن الشاعر يصل إلى
الخلود عن طريق اللحظة العابرة .

هل يرى في الشعر ، إذن ، حلاً لهذه الأزمة بين الإنساني
والمطلق ، بين الزمان والخلود ؟ يقيم الكاتب صلة بين هذا السؤال
وبين بيتين من بودلير :

« ومع ذلك فأنتِ سوف تصبحين مثل هذه النفاية .

أنت ملاكى ، وشهوتى .. » .

وفي تنويع آخر على النغمة نفسها يتدفق جربينييه :

« هذه الحركة المزدوجة ، هذا الموت وهذا البعث ، هذا الأبيض
وهذا الأسود ، كما نجد عند جوياء مثلاً - أهنأك ما هو أجمل من
ذلك ؟ ولكن هذا الجمال ليس هو ما يمسنى . بل هو إيقاع ،
وموسيقى ، لست أدعوه ، بل هو يدعونى ، لست أتبعه بل هو
يصاحبنى . ومن ثم فنحن ملك لشيء ما ، وهذا التملك لا يتوقف على
السعادة ، إنه يخلقها . هذه النغمة الموسيقية تتغير مع ذبذبات
حياتنا ، إن سنوات من مراهقتنا قد تكون موقعة بإيقاعات من فيرلين
أو رامبو .

يأتى بعد ذلك دور الكثيرين من شعراء أعرق وأكثر سراً ، وأحياناً
تكفى في هذا الصدر نغمات شعبية . كان أحد أصدقائى يقول لى إن

نغمات معينة قد صنعت حياته كلها . والواقع أننا إذا أهملنا الفكر فإننا لا نطلب من الشعر شيئاً مما نسميه بالخصائص الشعرية . إن ما نحتاج إليه ، حاجتنا إلى الخبز والماء ، ما نجوع ونعطش إليه كما نجوع ونعطش إلى جسد ، هو هذه الدفعة الخفيفة التي تقذف بنا نحو السماء المفتوحة وتحررنا من اعترافاتنا .

أيقصد بذلك الأقتراب من المطلق ؟

يرد جرينيه فوراً :

« هناك طرق متعددة بلا شك للأقتراب من المطلق . أقصر هذه الطرق هو التخلي عن العالم . ومع ذلك فإن المرء قد يجد نفسه ، بعد أن يترك العالم ، وحده أمام باب مسدود . وقد عرف ذلك الصوفيون العظام أنفسهم ، وما من جدوى هنا لأن أذكر بالشكوك والعذابات التي عاناها تولستوى . أما أن يكون المرء شاعراً فهو أن يسدد مرماه إلى هدف أقل ارتفاعاً لأنه الوعى بهشاشتنا ، كما أنه الوعى بخلودنا ، أو هو على الأصح الإحساس بالذات ممزقة بين خلود رغباتنا وهشاشة حياتنا ، هو أن نجعل من هذا الاتحاد العرضى الزائل زواج حب . أى صبر يلزم للشاعر حتى يصبح موقفاً لهذا الكشف .. ! إننا نرى الشاعر دائماً كورقة مية ترتفع في مهب الريح . ولكننا لا نعرف أنه إذا كان الأمر يتعلق بشاعر حقاً فإن كل النعمة التي يحصل عليها الشاعر ، قد استحقها وكان جديراً بها . »

ليس التخلي عن العالم إذن هو الطريق الأمثل ؟ يستدرك جريبييه :

« ليس التخلي عن العالم بل تغييره .. كما كان شيلي يقول : إن الشعر يحول الأشياء المألوفة إلى غيرها ، إلى أشياء غير مألوفة .. وإن طبيعة إلهية تتغلغل في طبيعتنا وتلجها ، ولكن ذلك كالرياح على صفحة البحر ، إن هدوء الصباح يمحو أثر مرورها فلا يكشف لنا عنه إلا الغضون التي حفرها مرور الرياح في خلال الليل على رمال الشاطئ . أريد أن أصدق شيلي . أريد أن أصدق بال فعل » .

ولكننا لا نصدق تماماً ؟ يخلص جريبييه من هذا إلى أن يقول : « مازلت أذكر هذا اليوم في الصيف عندما كنت قد جمعت أزهاراً من الحقول ما كادت تتفتح بعد يانعة عبقة بالشذى . كنت أنظر إليها معجبا ، كما أنظر إلى رموز هذا الشعر الذي ينبثق من كل مسام الأرض ، في كل لحظة ، وأبداً . ثم ها هي ذى قد ذبلت بين أصابعى واحدة واحدة ، وهأنذا قد اضطررت إلى أن أرميها واحدة بعد واحدة .. كنت أفكر في تلك الوجوه التي تكلم عنها أفلاطون والتي يقارن الشعر بها . وجوه لا جمال فيها إلا جمال النضارة الرقراقة ، ولا تعود . تجتذب الأبصار عندما تزول عنها نصاعة الشباب .

وأنا وقد عشت بعدها فقد وجدت نفسي وحدى على الطريق ، خاويا ، عاجزاً عن أن أجمع غيرها إذ كنت أراها تموت بتلك السرعة وعبثاً ما لجأت إلى كل مواردى الداخلية . ما من شيء منها أتانى

ليكملنى . كنت أظن أنه ليس على إلا أن أمد يدى فأجمع أزهاراً جديدة لم تواتنى الشجاعة أن أفعل ذلك . كانت كلها تتشابه منذ تلك اللحظة .

كنت أعتقد أننى قادر دائماً على أن أملك كل شيء . فإذا بى لا أمسك شيئاً على الإطلاق . كنت أجرى الآن ، عبر هذه المتاهة من الثلوج التى بدا لى أن الكون قد صار إليها، يائساً من أن أمسك هذه الوردة بلا أشواك . هذه الوردة التى هى الملاءة الغنائية الكاملة للحظة العابرة .

فهل الاقتراب الكامل من الإلهى عن طريق الشعر ليس إلا لحظة عابرة ؟

« إن طرائقنا إلى هذا الاقتراب متباينة . لقد تذكرت عندئذ ، عندئذ فقط ، تلك الحديقة الصغيرة فى « أسيز » حيث نعرف أن القديس فرنسيس رمى نفسه ثملاً بالتخلّى والنزول عن العالم ، رمى بنفسه على أشجار الورد المليئة بالأشواك ، حيث فقدت هذه الأشواك ، على الفور ، كل لذعتها ووخزها وظلت تفقد هذا اللذع والوخز باستمرار . إن الخبرة الدينية - محبة الله ومحبة الناس - تتكشف على نقيض الخبرة الشاعرية ، كان فرانسيس يريد الشوك ولكنه حصل على الورد ، دائماً ابداً .. أما أنا ، فقد ذبلت الأزهار بين أصابعى .. فلماذا كان لابد أن يكون طريقانا مختلفين كل هذا الاختلاف .

فإذا كان كل شيء يعدل كل شيء آخر ، كما يبدو لنا أننا نستشف من موقف جرينيه من حيث المبدأ وإذا كان لابد من العمل ، بالرغم من ذلك ، أليس من الأفضل إذن أن نضع حياة العمل والتصرف فوق حياة الشعر والتأمل ؟ يفجؤنا جرينيه :

« أحب أن أقول لك على الفور ، إن هذا حق . إن حياة التأمل ليست إلا جموداً واستسلاماً لأسهل الحلول . والمرء عندئذ يعتقد أنه يستطيع رفض الاختيار ، لكنه في الواقع يترك الآخرين يختارون له . فليس هناك من عمل محايد لا أثر له ، وليس هناك أيضاً من فكر محايد لا أثر له . ومن ثم يجب الحسم والقطع في أكثر الوقائع نبضاً بالحياة .. ومع ذلك فيروعنى ذلك الأفق الذي ينفتح أمامي ، نتيجة لذلك . أي تبذير في الرجال وفي الثروات منذ أن قذف هذا القرن الذي نعيش فيه بنفسه في خضم دوامة العمل - العمل العفوى - العمل الجماهيري . ثم أليس من المغري أن يتم العمل بعنف للقضاء على المشاكل ، لتجنب الإجابة على الأسئلة المحرجة . فإذا كان كل شيء يعدل كل شيء . فلعل أفضل طريقة إذن هي الخلق لا الضرب بلا تورع .. ولكننا نصل هنا إلى السؤال . هل كل شيء يعدل كل شيء حقاً ؟ إنني أريد أن أضع مبدأى هذا ، من جديد ، موضع السؤال . »

فهل هو يعتقد أن ذلك خطأ ؟ يواجه جرينيه السؤال على الفور :
« بل لا أطلب في الحقيقة إلا الندم على هذا الخطأ . إن العمل عن

طريق الطغيان شيء لا أقبله . إننى موقن من أن بيركليس أبعد عن بطرس الأكبر من بعد بلادهما عن بعضهما البعض ، صحيح أننى أؤثر أن يكون الفراعنة نموذجاً لنا فى هذا المجال . ولكننى لا أستطيع حقاً أن أقارن النصب مهما كانت عظمتها بالأكروبول ، ولا أستطيع أن أنسى هذا الهدوء المشرق الساطع فى ريف الأوليمب اليونانى الذى لا صلة له بالصحروات أو بالثلوج . إننى لم أر على ضفاف نهر ألفيه فى اليونان - مهد الديمقراطية اليونانية - أثراً لهذا الخدر الذى يتميز به عبيد طاغية أو عبيد المطلق ، عبيد رجل أو فكرة .

ما الذى يتيح لنا إذن أن نتغلب على مشاكل الحياة دون أن نقع فى أسر العبودية ؟ ما الذى يتيح لنا أن نخرج من الفوضى دون أن نقع فى خلية النمل المحكومة بنظام قائم على الطغيان ؟ لا إجابة عند جرينيه إلا :

« الفن ، ربما . إننى إذ أتأمل التماثيل الإغريقية الخرساء أراها تبتسم كلها منذ البداية حتى النهاية . كم تروقنى هذه الابتسامة ، إنها نداء حىّ خجول ، فجر غير مؤكد ، أمل لا يكاد يعترف به ، لا أرى شيئاً من هذا الجنون ، جنون العمل . ما من شيء عظيم يتم دون إرادة . هذا أسلم به ولكن سلم معى أيضاً أنه ما من شيء له قيمته يتم دون إحساس بالمصير .

أحب هذا الاعتراف الشجاع بهشاشة الحياة ، هذا الإدراك لعقبة تتيح للعقل أن يفهم شيئاً يتجاوزه ، وتتيح له أن يحول المصير الذى لا شكل له إلى مصير شخصى . الفن هو الخلق بلا اعتساف

ولا عنف . إننى أعرف حق المعرفة أن ما يتم ينقص ، أن ما يتحد يتفكك . هذا هو حد الفن ، وحد الشعر . أين نجد الاسمنت الذى يكون من القوة بحيث يمسك ما يتساقط بطبيعته ، تراباً ؟ شئ ما ، يصل الإنسان بالطلق ؟ ما دام تغيير الإنسان تغييراً كاملاً أمراً مستحيلاً ؟ لا أقصد الوحدة بل الاتحاد . أمن الممكن أن يتحد المرء مباشرة بالطلق الذى لا هو مادة ، ولا هو روح ، والذى لا يمكن حتى أن تقول إنه موجود بالمعنى الذى نستعمل به كلمة موجود . إن بعض الرجال قد عرفوا هذا الاتحاد الذى لا يمكن التعبير عنه . لقد قال أفلوطين : إن الكائن الذى أراه عندئذ ليس أنا ، لأننى نسيت نفسى ، وهو ليس آخر ، لأننى لا أحسه مغيراً لى . « يجب على كل امرئ أن يجد نفسه فى نفسه . ولكن هذه اللحظات التى لا يعرفها إلا الصفوة ، هل هى كافية ؟ لست أعتقد أنهم يستطيعون أن يجعلوا منها حياة متصلة . إن الاتحاد بينهم وبين المطلق نادر ، أندر مما ينبغى . إننا نحتاج إلى وسيط . موضوع حديثى إذن هو هذا الاتحاد الممكن عن طريق وسيط » . والوسيط إذن هو الفن ، هو الشعر ..

« عندئذ تصبح الحياة الإنسانية رصينة بالرغم من أنها عرضية زائلة . ويستطيع الإنسان أن يعمل فى داخل العالم كما لو كان هذا العالم له أهمية وأن يذكر مع ذلك أن لا أهمية له : عمل يتم فى سكينة وسلام دون أن يسقط ثماره من الحساب . لكن ذلك كله يتطلب الصدق والوفاء » .

مارجريت ديبرا
أغنية الهند

مارجريت دييرا

أغنية الهند

منذ بضع سنوات وعلى أثر ظهور فيلم « ميوزيكا » لمرجريت دييرا قالت الكاتبة الفرنسية المشهورة صاحبة « هيروشيما حبي » رداً على سؤال : « لماذا تشتغلين بالأفلام ؟ » إنها تريد أن ترى وتسمع ، في الخارج ، ما كانت قد رآته وسمعتة ، بالداخل . وتريد أن تعرف ما إذا كان هذا الذي يدور في الداخل شيئاً قابلاً للتوصيل . وعن مجلة « النوفيل أوبسرفاتير » ننقل انطباعات نقدية عن عمل سينمائي متميز وهو فيلم مارجريت دييرا « أغنية الهند » ، فهي لا تخلو من مغزى هام للمبدعين . ويبدو أن أعمال مارجريت دييرا ، كلها ، أدبية كانت أم سينمائية ، تتجه إلى أن تتبلور ، وتتلاقى ، في فيلمها « أغنية الهند » فهنا تنبعث أصداء روايات مثل « نائب القنصل » و « اختطاف لولا . ف . ستاين » وأصداء أفلام مثل « امرأة الجانج » . ولا يقتصر الترابط بين هذه الأعمال على الحدودة أو الشخصية بل تميل إلى أعماق من ذلك بكثير ، إلى موضوع العمل نفسه . وهو موضوع بدا منذ فيلم « هيروشيما حبي » يعنى بالمواجهة بين النسيان والذاكرة ، ولكنها ذاكرة لا تبقى إلا الانقاص ، والحطام ، والفتات .

إن الخصائص التي تميز بها هذا العمل يمكن تلخيصها في أنها

خصائص مناطق الظل والغموض ، والأخطاء ، أو عذاب سوء الفهم ،
وغياب المعرفة بالوقائع ، وضروب العجز التي ينبغي أن تفسر . ليس
الأمر هنا أمر غزل ومداعبات بل هو أساساً تطويع للحياة الداخلية
للدراما ، وليس الأمر محاولة لخلق أو اصطناع التوتر والترقب
السطحي لمجريات الأحداث ، بل هو أساساً ترجمة الجهد الشاق
الذي تبذله الذاكرة ، وتتولد عنه حكاية الفيلم . فإذا كان في العمل
السينمائي هذا الإيقاع المتردد بين الجذب والمد ، فإنه ليس تردد
القلب الذي تأخذه ، على العكس ، موجة لا راد لها . إن الهوى
المشبوب عند مارجريت ديبرا يفتن البطل عندها ، ويسحره ، ويذهله ،
حتى الموت أحياناً . أما عشرات القلب فإنها لا تعزى إلا إلى وهن
الذاكرة ، ووهن الكيان ، وعقبات المجتمع .

أما التكنيك الفني في هذا العمل فإنه لابد أن يعالج هذه الولادة
الصعبة للحدوث من خلال الذكريات . ومن هنا يعهد بهذه المهمة إلى
الأصوات . وهي أصوات خارجية عن القصة ، وهي تأتي هنا
كوسائل للبحث والتكشاف وإمالة الأقدعة . ليست هذه الأصوات
أصواتاً عارفة بكل شيء ، ليست أصوات الحكم على الأشياء والتحكم
فيها ، كما فعل كوكتو في فيلمه « أزواج برج ايفل » ، بل هي أصوات
تتلمس طريقها إلى الذاكرة ، في عناء ، وهي لا تلتقي في طريقها هذا
بل تفترق ، وتختلف فيما بينها ، كما تختلف عن أشخاص الفيلم .
هي أصوات متكررة إذن وليست واحدة ، وهي أصوات ، إلى جانب

تباينها ، ليست على ثقة كاملة من شيء . ثم هى بعد ذلك كله أصوات متألّة .

فيلم « أغنية الهند » إذن هو أولاً فيلم الأصوات . ومن هنا تأتى أهمية نوع الأصوات وكيفيتها ، وأهمية ندرة موسيقاها . وبطلة الفيلم دلفين سيريج تأتى فى هذا المجال بما يشبه المعجزة . وإذا كانت الأصوات الخارجية لا تشارك فى الأحداث ، فإن هناك أيضاً أصوات الأشخاص المشاركين فى أحداث الفيلم . وهى تشارك فى حكاية الفيلم ، ولكنها من ناحية أخرى لا تشارك فى الصور التى تتعاقب ، ومن ثم فإنها أصوات خارجية أيضاً . قلنا إن هذا الفيلم فيلم الأصوات ، ولكنه أيضاً فيلم مطبق الشفتين . هناك ذلك الحاجز أو تلك الفجوة بين الأصوات ، والصور . فيلم مطبق الشفتين على العواطف الحميمة ، خشية من الصراخ ، ربما ، أو تورعا من الأنين والشكاة وخذلان الإرادة ، أو لعلها خشية من جموح الأغنية ، أو كان هذا الفيلم مطبق الشفتين ، فى النهاية ، لمساعدة أولئك المتحدثات - صاحبات الأصوات الخارجية - فى جهدها الجرىء على التعليق وحكاية الأحداث . على أن الفيلم لا يجد نفسه بهذه الأصوات التى تتحدث وتبين ، بل هو يثرى أيضاً ثراء خارقاً بالنفقات غير المستبينة ، بالضحكات التى لا تكاد يكون لها سبب ، بالمقاطع وال فقرات بلغة أجنبية ، بالأغنية ، وبالموسيقى .

ولكن هناك - فى التكنيك السينمائى - إسهام آخر فى هذا الفيلم

فهناك ، موازياً لفيلم الأصوات وقد تحدثنا عنه ، فيلم آخر مندمج ومنصهر في هذا العمل المتميز لمرجريت ديبرا ، هو فيلم الصور الصامتة . هذه صور لا تصور ما تحكى عنه الأصوات ، هي صور كأنها أصداء للأصوات ، ووحى عنها . هناك أشياء تجتذب أبصارنا ، بينما أسماعنا تمضى مع أصوات تذهب في طريقها لتتكشف وتسقط الأقنعة عن الأحداث . الصور هنا تكتفى فقط بأن تكون علامات هذا الطريق ، وشهوده ، وشخصه .

وهو بالطبع إخراج - أو تجسيد - غير واقعي . إن توقف الكاميرا - في مرات كثيرة - توقفا كاملا ، وسكونها وثباتها ، وتجمد اللقطات ، كأنما انتفى الزمن وانقطعت الصيرورة ، يؤدي إلى أثر مذهل ، ولكنه زهول الصدمة التي تتأتى في ذروة الانفعال ، توقف العاطفة في قمة عنفها ، على حافة السقوط .

أما الانتقالات ، والتحركات ، فتأتى في الغالب بطيئة ببطء الأحلام ، حتى المروحة تدور بسرعة لاتكاد تحس ، كأنها لا تدور ، ويتحرك الرجال والنساء كأنهم يسيرون في نومهم ، كأنهم في قبضة تنويم مغناطيسي ، كأنما يحاصره اختناق يشع فيه الهواء ، أو كأنما يسبحون تحت الماء من وراء زجاج ، حوض زجاجي كثيف .

وهو أثر يزيد منه وجود مرآة شاسعة عمودية . شاشة داخل الشاشة - ترجمة سينمائية لتكنيك المسرح داخل المسرح - مما يعمق من مدى ساحة المشاهد ، ولكنه ليس تعميقا مضطربا مستويا

مستقيماً بل هو تعميق فيه التواء ما ، فيه زوايا متعثرة ، منقطعة ، هذه المرأة ليست لعبة تكتيكية فقط ، بل مساهمة إبداعية ، بتقطع ظهور واختفاء الأشخاص دخولهم المشهد وخروجهم منه . إن بطء الحلم الذى يتميز به إيقاع الفيلم يتضاعف بالانعكاس والتكرار . أما تراوح الأضواء وهى فى الغالب ، أضواء مخفضة ، وناعمة ، فإنه بطريقة ما تعبير قادر عن نبض الذكريات ، إن الشخص فى هذا الإيقاع البطيء - كأنهم فى الحلم - يعيشون فى سكون . هو سكون ما قبل العاصفة . إنهم ينتظرون اندلاع الإعصار الموسمى . أى ينتظرون اندلاع الدراما .

وعلى ضوء هذه التعليقات يمكن لنا أن نفهم سعى مارجريت ديلا إلى أن ترى وتسمع - فى الخارج - ما يدور فى الداخل . إن القصة - بمعناها الدقيق - موجودة فى الفيلم ، هناك لقطات الفلاش الخاطفة عام ١٩٣٧ ، الحرب الأسبانية ، النازية ، الحرب اليابانية الصينية ، نائب القنصل الفرنسى فى لاهور ، وفضيحتة وسقوطه فى كلكتا ، انتحار زوجة السفير الفرنسى ، وعلى الهامش ، وحول السهرة الباذخة التى تجرى فى سفارة فرنسا ، وقد سعى إليها صفوة المجتمع ، فى هذا الملاذ المغلق الموشى بالذهب ، مازالت هناك الهند - عالم كامل فاجع . أغنية الهند - اسم الفيلم - هى أوجاع الجوع وصرخاته ، هى الرطوبة الخائفة لسحب الأمطار الموسمية الثقيلة التى سوف تتفجر أمطاراً هائلة جارفة فى نيبال . الشقاء الشاسع العريض

الفادح في انفساح القارة الهندية كلها ، لا يمكن لأحد أن يألفه
ينساه في النهاية ، وفي داخله تسبح شطحات الهوى وجمحات الجنون
وضربات الموت ونفحات رائحة الجذام الوردية . أغنية الهند تجار بها
الشحاذة المجنونة أو تترنم بها ، إيقاعاً عكسياً ، يتردد باستمرار .
ولا تستسلم مارجريت ديرا لغواية البذخ العاطفى الشرقى في
التصوير والديكور ، إنها تكتفى بأن تبتعث لنا الهند ، بالعرق
المتفصل على جبهة الخادم الهندى ، تحت عمامته ، في سفارة فرنسا .
أما هذه السفارة فهي موقع تجريدى ، مثالى ، ديكور يوحى بالقرن
الثامن عشر . ولكنه المسرح الكامل للسفيرة الزانية اليائسة وللصراع
الآليم بين الذاكرة والنسيان .

منذ عدة سنوات قالت مارجريت ديرا إنها لم تذهب إلى
السيريلية ، ولكن السيريلية تأتى إليها ، وهى بذلك جد سعيدة ،
ولعل في ذلك فهما لافتتان مارجريت ديرا بالجنون ، فالجنون يغريها ،
هى ترى أن الجنون ، في الوقت الراهن ، هو الاتساع الوحيد المتاح
أمام الشخص ، ففي عالم الجنون لا غباء هناك أو ذكاء ولا ازدواجية
ولا حس بالإثم ، وهى تعلق أهمية كبرى على ماتسميه بالصوفية
العلمانية ، فإنها لا يمكن أن تجد في « المادية » ظلالاً صوفية ، وهى
تجد في الماركسية فجوة كبيرة ، إذ تتوقف الماركسية على مشارف
الحياة الداخلية ، وهو توقف يدعوها إلى تأمل أن يجرى عملها في هذا
البعد الذى يعوز الماركسية ، أو على الأقل ما يعرف باسم الماركسية
الارثوذكسية .

ومارجريت ديرا ترى أن الحب صيرورة مستمرة كالثورة ، ويمكن أن تتخذ هذه الحركة مجراها في نطاق الرجل والمرأة ، كما يمكن أن تتجاوز هذا النطاق ، وتتعداه ، في مجرى درامى .

وهى تجد فى الشباب موقعها المفضل ، فهى منحازة بلا قيد ولا شرط إلى الشباب ، وهى ترى فى كبرياء الشباب واجباً حتمياً ، بل واجبهم الوحيد .. إن الأمراء الوحيدىن فى هذا العصر هم شباب الثامنة عشرة ، وعليهم ، كما تقول مارجريت ديرا - إلى جانب الشيوعيين ، والعرب ، تنصب مرارة البورجوازيين فى الغرب ، ويحقيق بهم مكر هؤلاء البورجوازيين ، فليس عند الشباب أدنى ميل للعنصرية ، إنهم أحرار ، ولا يحسبون للمستقبل حساباً فى نطاق حريتهم .

الإشارة الواضحة فى هذا التعليق كله هو مدى الارتباط الضرورى بين كل أنواع الإبداع الفنى وبين الموقف الفكرى والثقافى المعمق للفنان ، وذلك على الأخص (ولعلنا ننسى ذلك كثيراً فى غمار اضطراب حياتنا الثقافية) إنما ينطبق على ميدان الإبداع السينمائى ، كما ينطبق على مجالات الإبداع المتشابكة المتداخلة .

إلبيير كامسي من السقيث إلى الالتزام

إليسير كامبسي

من العبث إلى الالتزام

إن « الموقف الإنساني » في الوجودية ، هو موقف الإنسان في العالم . وهو عالم لا إنساني ، بل معاد للإنسان ، كثيف ، مغلق ، غير مفهوم ، متقلب في شتى مظاهره . ورأسخ مع ذلك ، وبعيد ، لا يمكن الوصول إليه ، ولا النفاذ داخله . تتساءل الوجودية مثلاً : من ذا الذي يزعم أن الإنسان يستطيع أن يصل إلى الأشياء ، أن يعرفها بتلك المعرفة الحميمة التي يعرف بها ذاته ، المعرفة التي ما يفتأ يتوق إليها توقاً حاراً مستبداً ، تلك المعرفة الوحيدة الحق التي يعرف بها إحساسه بنبض دمائه ، وبتحرك أحشائه بالرغبة أو النفور ؟ لا ، يظل العالم أبداً ، غريباً عنه ، كيانا أجنبياً ، ومع ذلك هو مفروض عليه ، هو موجود بازائه ، لا يستطيع أن يعقله ويتمثله ، تمام التعقل وتمام التمثل . ومع ذلك فإن الوجدان الإنساني يستهدف دائماً الوحدة مع العالم ، والوضوح فيه ، والتوازن معه . هناك شوق إنساني لا غالب له يحكم الوجدان ، ويدفعه أبداً إلى تلمس البساطة والجلاء والألفة ، في نفسه وفي العالم .

في مواجهة ذلك ترى الوجودية ، بحق ، أن الإنسان مادام يلتزم الاخلاص الكلي وشجاعة هذا الاخلاص ، فلن يجد في نفسه وفي

العالم إلا التشتت والتنوع والغموض والتناقض الذى يكاد يسحقه .
لن يجد إلا الغرابة المقلقة التى تنكره ، والصمت الصخرى الجامد
الرهيب ، يطالعه حتى من رقة السحابة فى صفو السماء المصباحة ،
حتى من نعومة اشعاع النجمة التى تلمع من بعيد ، فى سماء
الغروب .

هذا إذن ، وما يترتب عليه ، القلق ، اليأس ، النبذ ، التمرد ،
الهوى المشبوب المحكوم عليه بالاحباط ، هى عناصر الموقف الإنسانى
الوجودى . ومادة الفن الوجودى ، ولكن الوجودية تصدر عن هذا
الأصل ، فنتجه إلى تفرعات أخرى فى الموقف الإنسانى من الغير ،
من الآخر ، من المجتمع . وعلى هذه التفرعات تبنى الاتجاهات
الوجودية فى فهم الحرية ، والالتزام ، والاختيار .

تقوم الوجودية على أن الإنسان وحده هو الذى يوجد ، بالمعنى
الحقيقى للوجود ، فليس الوجود تجريدا ، ولا مجرد صفة تلصق
بالموجودات ، وليس تعميما فكريا . الوجود هو الحقيقة الحية ،
العضوية ، الواعية فى كل حالة على حدة ، متميزة ، متفردة . الوجود
هو فعل الوجود . غير منفصل عنه ، هو تاريخه وزمانه ومكانه وتحققه
بالتحديد . الوجود هو نفسه كل الأفعال التى يمارسها الكائن الواعى
الحى طالما هو موجود . الإنسان وحده هو الذى يوجد إذن ،
والإنسان ليس إلا ما يقوم بفعله ، على التحديد ، فى كل لحظة حية ،
ليس ثم فرق بين الوجود والفعل .

من هنا يمكن أن نفهم أهمية المادة القصصية عند الوجوديين ،
فالقصة هنا ، لأول مرة في تاريخها ، ترى في الوجود نفسه وفي الفعل
الذى يتحقق به هذا الوجود ، ولا يتحقق الوجود بغيره ، شيئاً واحداً
لا انفصال بين أجزائه ، من هنا جاءت حيوية وعمق الأعمال
القصصية لكتاب كبار مثل جان بول سارتر ، وسيمون دى بوفوار ،
وألير كامى .

عند الوجوديين لا فرق ، بالتالى ، بين الوجود والتغير ، لأن الوجود
هو حرية الاختيار ، حرية الفعل . أما الأشياء فهي كائنة فقط - وغير
موجودة - هي كائنة لأنها مقيدة بحدودها سلفاً ، لأنها لا تستطيع أن
تختار نفسها ، بعكس الإنسان . بل إن الإنسان لا يوجد إلا إذا
مارس فعل الوجود ، أى إذا مارس حريته واختياره وتحمل عبء
مسئوليته . أما ذاك الذى يسير فى الطرق المرسومة ، ذاك الذى يتبع
الجمهرة دون وعى ودون اختيار ، فليس له وجود بالمعنى الحق
الصادق ، وأكثر من هذا ، لا يكفى القيام بالاختيار مرة واحدة ،
لا يكفى أن نقع على صيغة ثابتة واحدة للوجود ، لا يكفى أن يختار
المرء نمطا ما للوجود فيكون شاعرا مثلاً أو رجل أعمال ، صلباً أو
ليناً ، محباً أو جافياً ، بل لابد أن يتطور الوجود باستمرار ، أن
يتغير ، أن يسير . الوجود فى كل لحظة يفرض الحرية على الإنسان
فرضاً ، والحرية يترتب عليها الاختيار دوماً وباستمرار . ومن هنا
كان الوجود باستمرار تخطياً ، صيرورة ، تغيراً ، استعلاءً ، مشروعاً

يتحقق ويتجدد ، في كل لحظة .

من هذا التبصر للوجود ينبثق الموقف الإنساني في العالم ، وأمام العالم الإنساني . لا تسبقه ضرورة ما ، لا تحدده ماهية مسبقة ما ، لا ترشده هوية ما . هو حرية واختيار متجدد . لا يقوم إلا مستندا على ذاته ، ومؤكدا لها . لا يهتم به شيء خارج ذاته ، هذا الوجود الإنساني هو وحده الذي يوقظ الأشياء من سباتها ، ويبعثها من مواتها ، ويخرجها من جمودها الصلب المحكم ، يلقي عليها بنوره الغريب المؤلم المتحير الذي عليه في كل لحظة أن يشق طريقا ، ويتخذ قرارا . وفي هذا النور وحده يخلق العالم ، وفي اللحظة نفسها يتفجر القلق . الإنسان موجود لأنه اكتشف وجوده واكتشف العالم في لحظة معا ، وعليه أن يفعل ، عليه أن يختار ، وليس ثم هاد له في الاختيار ، ليس ثم عزاء ولا راحة ، السماء صامته فوقه لا توحى إليه بشيء ، بل تلهمه بالغرابة واللامبالاة ، والكون حوله يكاد أن يهرسه لأنه بعيد وأجنبي وليس فيه أنفاس إنسانية ، لأنه متنوع متشتت متناقض غير مفهوم ، يتحدى كل شوق إنساني إلى الصفاء والبساطة ، وكل جهد إنساني نحو الوحدة والألفة والنصوع .

هذا النزوع نحو التوحد مع غرابة الكون كان من أبرز سمات ألبير كامى ، في قصصه القصيره ، ورواياته وعلى رغم حرارة هذا النزوع وحدته فالعالم عنده غريب ، وإن كان وثنيا ، ساطعا في ضوئه البعيد اللاإنساني . والخصائص البارزة عند هذا القصاص الوجودي نابعة

عن التصور الوجودى فى سماته القاطعة : الحساسية الوثنية العابدة
لجمال الطبيعة وروعته تقترن عنده بالوجل من غرابة الإنسان . إن
هذه الطبيعة الحسية الغنية تمتزج عنده بالخشية من الموت ، والقلق
بل المضض أمام احتمال الفناء ، بل أمام تأكيد الفناء . إن الشوق إلى
الفهم والوضوح يزدوج عنده بالتمرد على العالم المضطرب المتلاطم
الذى لا نظام فيه .

هنا إذن أصول الموقف العبثى الذى اصطلحنا على تسميته عندنا
باللامعقول : انعدام المعنى فى العالم ، استحالة الوصول إلى فهم .
ولكن ألبير كامى استطاع بقوة فنه وغنى حسيته وحساسيته أن
ينتقل ، فى الواقع ، من الموقف العبثى العدمى الذى يترتب على
الموقف الوجودى إلى موقف آخر يحتوى العبثية ويتمثلها ولكنه
لا يقتصر عليها ، بل يتجاوزها إلى تبجيل الحياة ، والتزام الإنسان
أمام الآخرين .

إن كامى لا يستسلم للموقف العبثى ولا يخضع له ، وهو يرى أن
هناك فعلا واحدا مجديا : هو الفعل الذى يربط الإنسان بالأرض ،
بالجسد ، الذى هو اليقين الوحيد . إنه يقول : « إن الإنسان هو غاية
الإنسان ، وهناك السماء ، والمستضعفون من الناس ولست أريد أن
أخون أيهما ، أبدا ، وليس ثم إلا ترف واحد هو ترف العلاقات
الإنسانية . فكيف لا نفهم أنه فى هذا العالم الهش المفتوح ليس
إنسانيا إلا ما يتخذ معنى محرقا ؟ الوجوه المشدودة والأخوات
المهددة ، والصدقات القوية الحية بين الرجال . هذه هى الثروات

الحقيقية لأنها الثروات الفانية » . « إن خليقتي ليست فضيلة ، بل هي وفاء غريزي لضوء ولدت فيه ، ضوء تعلم فيه الناس منذ القدم أن يسدوا التحية للحياة ، حتى في الألم ، حتى في اليأس » .
هذا القصاص الوجودي العظيم استطاع أن يحدد التزامه أمام الطبيعة والكون ، وأمام الناس ، التزام القوة النابعة من اليأس ، التزام حنون صاف مستنير يختلط فيه الخوف بالشجاعة . وهو يرى السلام في الهوى المشبوب ، في العمل ، في الخلق الصامت ، رغم ضجيج القهر ، والقوة ، والآلات التي قتلته هو نفسه في النهاية ، في حادث سيارة ، لا معنى له ، متوحش وعبثي ، وهو يرفع الفنان ، والخالق ، إلى أعلى من مصاف الفاتحين وأصحاب السلطان ، وفي قصصه القصيرة الجميلة التي تضمها كتب مثل «المنفى والمملكة» نجد المصداق الفني لموقفه عندما يقول :

« ذلك الهوى الذي هو خليط من الزهد والمتعة ، رنين مشترك بين الإنسان والأرض ، يتحدد به الإنسان كما تتحدد الأرض ، في منتصف الطريق بين البؤس والحب .. إن هذا العالم يلغيني ، ينكرني دون غضب ، وفي هذا المساء كنت أسير نحو حكمة تغلبت فيها على كل شيء . لا إن الدموع لم تصعد إلى عيني ، لو أن تنهدات الشعر الكبيرة التي تملؤني لم تنسني حقيقة هذا العالم . ففي هذه السماء التي تختلط بالدموع وبالشمس تعلمت أن أقبل الأرض ، وأن أحترق في اللهب المظلم لأعيادها » .

وفي ٤ يناير ١٩٦٠ روع العالم بوفاة ألبير كامى ، فى حادث اصطدام سيارة كان يقودها ميشيل جاليمار ، . بالقرب من Petit Vill eblevn بيتى فيل بليفان ، كان ألبير كامى عندئذ فى السادسة والأربعين ، وكان قد فاز بجائزة نوبل قبل وفاته بثلاثة أعوام . ولكن الشيء الذى روع العالم فى ذلك ، لم يكن فى سنه المبكرة نسبيا ، ولا فظاعة ميته ، ولا ضربة القدر المباغتة ، بقدر إحساس معاصريه بأنه لم يكن قد قال كل شيء عنده بعد .

كان ألبير كامى ينتمى إلى ذلك الطراز من الكتاب المتجددين أبدا ، أولئك الذين يدفعهم نوع من الاخلاص المطلق للبحث المستمر ، كان دائما مشدوداً بين الموت والحياة ، بين اليأس والأمل ، بين العبث والمعنى ، لا يستنيم إلى أية مهادنة . قال عنه فرانسوا مورياك أنه « كان من هذه الكائنات النبيلة التى لا تستسلم أبدا ، ولا تخضع أبدا » . وعندما فاجأه الموت كان ألبير كامى مازال متمردا ، ولم يقل كلمته الأخيرة . على أن ما قاله فى خلال فترة حياته القصيرة ، كان له فى الواقع رنين الانعكاس الصادق لوعى العصر الذى عاش فيه ، والحس العميق بمشاكل جيله ، فى هذه الحقبة الكثيفة من تاريخ أوروبا ، وكان لهذا الرنين وقع ملح بعيد الأثر . كان ألبير كامى يتكلم عن معاصريه ، وإليهم ، بصوت فيه صحوه العقل المستنير اليقظ المتحفز وفيه التمزق الانفعالى الرومانتيكى أيضاً ، فيه أصداء التراث الوجودى القديم ونبرات الوجودية المعاصرة ، فيه غنى من تمثل

الفلسفة الهيلينية ومن كلاسيكيه المدرسة العقلية الفرنسية الشامخة . هذا الصوت الذى كان يتكلم به ألبير كامى صوت فيه أساسنا هذا التوتر الذى نحسه فى داخلنا ، وفى مجتمعنا العالمى ، والغربى على الأخص . ونحسه أيضاً بيننا وبين الكون الذى نعيش فيه . ولا ننسى فى الواقع أنه إنما يعبر أبلغ تعبير عن أزمة العالم الغربى اليوم .

على أننا سنسمع هذا الصوت مرة أخرى ، سنعرف إجابة عن أسئلة مازالت شاخصة حارة تتطلب جواباً ، وقد استقيناً هذه الإجابة من أحاديثه التى نشرت فى مجلة « نوفيل ليتيرير » وفى مجموعات مقالاته ومن كتبه وبخاصة منها « أسطورة سيزيف » ، و « أعراس » و « الإنسان المتمرّد » و « الصيف » ، ولكننا حرصنا مع ذلك على أن نورد الأسئلة والأجوبة ، فى الجانب الأعظم منها ، كما جاءت بالنص ، ولم نتدخل فى سياق الحوار وتنسيقه إلا بأدنى قدر مما يقتضيه ذلك الوضوح الذى طالما كان ينشده ، بمعنى آخر بالطبع ، ألبير كامى .

س : قلت مرة « إن العالم فى حد ذاته غير معقول ، ذلك كل ما يمكن أن يقال » وفى هذه العبارة بؤرة فكرة العبث عندك ، إن صح لنا القول ، وقد ألححت على هذه الفكرة حتى سميت مصور العبث ونبى العبث ..

كامى : - مقاطعاً - ماذا فعلت على أى حال ، إلا أننى تعقلت فكرة

وجدتها في شوارع العصر الذي أعيش فيه ، أننى غذيت هذه الفكرة ،
وأن جانباً منى يغذيها دائماً مع كل الجيل الذى أحيا معه . ذلك
لا حاجة لتأكيد .

س : نعم . العبث إذن ، كما تقول ، هو مواجهة هذا العالم
السخيف اللامعقول الذى لا ينبس بكلمة رد ، والرابطة بينه وبين
رغبة الإنسان الغلبة في الفهم والوضوح ونزعتة إلى العقل والوحدة
والانساق .. ولكن ألا ترى أن الفلسفة التى تلح على ما في العالم من
عبث ، تعرضنا للوقوع في اليأس ؟

كامى : لا يسعنى أن أجيب عن هذا السؤال هنا ، إلا إجابة
شخصية ، مع قياس العامل النسبى فيما أقول . إن قبول العبث في
كل ما يحيط بنا هو مرحلة ، هو تجربة ضرورية ، لكنه لا ينبغي أن
يكون مأزقاً لا مخرج منه . أنه يستثير تمرداً قد يكون خصيباً ،
وتحليل فكرة التمرد يمكن أن يساعد على اكتشاف أفكار بوسعها أن
تعود فتعطى الوجود معنى نسبياً ، وإن كان ذلك المعنى يظل دائماً
مهتداً تحف به الأخطار .

س : إن التمرد يتخذ أشكالاً خاصة عند كل إنسان فهل من
الممكن أن نروضه بأن نعطيه أفكاراً صحيحة عند الجميع ؟
كامى : نعم . ذلك أن ما أثبتته السنوات الأخيرة هو حقيقة
واقعة ، وهو التضامن البالغ بين الناس بعضهم بعضاً . تضامن في

الجريمة عند البعض وتضامن في وثبة المقاومة عند البعض ، الآخر ، بل التضامن بين الضحايا والجلادين .

س : ولكن النزعة الفردية عند الفرنسيين تجعل من الصعب عليهم حقاً أن يعيشوا في هذا التضامن ؟

كامي : ذلك أمر ينبغي إثباته ، ومن جانب آخر ، ففي عالم يبلغ فيه العبث هذا المبلغ الكثيف ، على نحو واضح ، ينبغي الوصول إلى تفاهم أكبر بين الناس بعضهم بعضاً ، وإلى صدق أعظم . ينبغي الوصول إلى ذلك أو الهلاك . على أن هناك شروطاً ضرورية لذلك . ينبغي للناس أن يكونوا صرحاء فالكذب يغيث على الأشياء ، وأن يكونوا أحراراً فليس هناك تواصل مع العبيد ، كما ينبغي أن يحسوا قدراً من العدالة حولهم .

س : كتبت في أسطورة سيزيف « أن الرجل الذي لا أمل له ، وهو يعي ذلك ، رجل لا ينتمي إلى المستقبل » ومادمت لا تعتقد في هرب يعتمد في جوهره على معتقدات دينية ألا تخشى أن ترى الشباب ينحرفون انحرافاً خطيراً فيعزفون عن العمل ؟

كامي : لو كان المرء اليوم عاجزاً عن الحياة وعن العمل خارج نطاق المعتقدات الدينية ، لأصبح عدد كبيراً جداً من الغربيين مقضياً عليهم بالعقم ، والشباب يعرف ذلك حق المعرفة . وإذا كنت أحس بمثل هذا القدر من التضامن مع الطلبة مثلاً ، فذلك أننا جميعاً بنفس الموضع إزاء نفس المشكلة ، وإنني واثق أنهم يريدون ، كما أريد ،

حل هذه المشكلة على النحو الذى تتوفر له الكفاءة وفى خدمة الإنسان .

س : مادمت تعرف الشباب هذه المعرفة فهل كنت أستاذاً ؟
كامى : أبداً .. ولكننى اضطررت لإكمال دراستى إلى أن أمتهن
مهنا كثيرة فاشتغلت ميكانيكيا للسيارات ، كما اشتغلت فى الرصد
الجوى ، وفى السمسرة البحرية ، وكنت كاتباً فى أحد أقسام البوليس
بالجزائر ، وكنت ممثلاً . كنت أعمل بفرقة مسرحية تقوم بالتمثيل
خمسـة عشر يوماً فى الشهر ، على حين أدرس للحصول على الليسانس
بقية الشهر . واشتغلت أيضاً بالصحافة ، مما أتاح لى السفر .

س : فهل يمكن أن تقدم لنا فكرة عن تاريخ هذه الأحداث ؟
كامى : لا أذكر فى الواقع شيئاً عن موندوفى البلدة التى ولدت
فيها ، فى الجزائر ، فى نوفمبر ١٩١٣ . ولا أذكر بالطبع شيئاً عن
والدى ، فقد قتل فى أول معارك «المارين» فى الحرب الأولى . كان والدى
من العمال الزراعيين . أول ما أذكره هو حى بلكور فى مدينة الجزائر
حيث رحلت أمى بى بعد مقتل والدى . كانت امرأة شجاعة صامته ،
ككل الفقراء ، وفى الجزائر عرفت صورة الفقر ، فى الأزقة الضيقة
وعرفت أيضاً نور الصيف ، النور الذى هو صرخة كل الأشخاص
الموضوعين فى الدراما القديمة أمام أقدارهم ، الصيف الذى لا يقهر
وسط كل شيء ..

وكنت أعيش مع أمى وجدتى العجوز ، وعمـة مقعدة خرساء ،

وأخى الأكبر وكنا فقراء حقاً ، ولكن الفقر يؤدي إلى الشعور بالوحدة ، وهى وحدة تعطى القدرة على فهم الأشياء . ذلك أن السماء نفسها ، عند درجة معينة من الغنى ، لا تزيد عن كونها ثروة مشاعة من ثروات الطبيعة ، أما من أسفل السلم فالسماء تستعيد كل معانيها . إنها الرحمة بلا ثمن .

س : تبدو فى كتبك كلها مواضيع أساسية . حب الصيف ، وجو البحر الأبيض المتوسط بنور ، الخاص ، سواء من حيث الطبيعة أو من حيث المناخ العقلى اليونانى إن صح القول ، ووحدة الإنسان وسط عالم سخيف ، وحاجة الإنسان إلى الحب وإلى الفهم ، فهل يمكن أن نرجع شيئاً من ذلك إلى تأثير دراستك ؟

كامى : كان أستاذى فى كلية الآداب بجامعة الجزائر هوجان جرينيه وإليه أعزو معرفتى بالآثار الكلاسيكية اليونانية . وتمتاز جامعة الجزائر عن مثيلاتها فى فرنسا بأنها تشبه الأروقة القديمة سواء من حيث الديكور الطبيعى أو من حيث أسلوب الحياة ، أما جامعات فرنسا فهى أقرب إلى السجون ، وكان أكبر ما يشغلنا ومازال يشغلنى وقتاً طويلاً ، هو الرياضة . وهناك تعلمت دروسى الوحيدة فى الأخلاق . فى الجزائر لم أعرف البؤس ، فقد كنت أملك أروع وسائل الترف والاستمتاع . الشمس والبحر ، ثم عدت إلى فرنسا واقتدت الشمس والبحر ، فإذا بجميع المتع تبدو أمامى باهتة ، وإذا بى لا أستطيع تحمل البؤس .

س : نعم هذا ما نحسه في كتاباتك ، وفي مسرحياتك بوجه خاص .
إن البحر في الواقع هو رمز ثابت عندك لنزعة الإنسان نحو الحرية
والصفاء ، نجد ذلك عندما تقول مارتا في مسرحيتك سوء التفاهم
« أريد أن أخرج إلى البحر ، حيث الصيف يسحق كل شيء وحيث
الأشياء في نهاية الأمر على حقيقتها » وعندما تسمى البحر في مسرحية
الحصار «وطن الثائرين» وبمناسبة الحديث عن المسرح ، هل لك أن
تحدثنا عن خبرتك المسرحية ؟

كامي : قلت لك إنني اشتغلت مع فرقة مسرحية في الجزائر وكان
اسمها فرقة « الجماعة » وقد أخرجت إعداداً مسرحياً لرواية مالرو
« زمن الزاوية » ثم مسرحية « الثورة في استوري » وقد حظرتها حكومة
الجزائر العامة ، وقد كتبت معظمها ، واستلهمنا فيها ثورة عمال
المناجم في أوفيدو عام ١٩٣٤ وعلى الرغم من الضربة التي ألحقها
حظر المسرحية بالفرقة فقد واصلت عملها بتقديم « السفينة تيناسيتي »
والأخوة كرامازوف ، و« بروموتويس » لإسخيلوس وقد ترجمتها
للفرقة ، وقد كان معظم أعضائها من الجزائريين . وجاء بعد ذلك
عمل في الصحافة في الجزائر أولاً ، ثم في باريس ، كما تعرف في باري
سوار وأخيراً في «كومبا» كما لا احتاج أن أقول .

س : هل تسمح لي بسؤال شخصي قليلاً ، أيمكن أن نعرف أثر
تجربتك مع المرض الصدري الذي أصبت به ، والذي نرجو أن يون
قد انتهت كل آثاره ؟

كامى : أنت تعرف أن هذا شيء لا تنزل آثاره تماماً ، أبداً . قد علمنى ماذا تستطيع أن تفعل روح تسيطر على الجسم الذى تبعث فيه الحياة .

س : إن الكتابة بعد الاشتغال بمهن مما تزدهم به الحياة اليومية للناس شيء أغلب حدوثا فى أمريكا عنه فى فرنسا ، وروايتك الأولى « الغريب » تذكرنا ببعض أعمال فولكنر وشتاينبك . فهل هذا مجرد التقاء وتوارد عفوى ؟

كامى : لا . ولكن يبدو لى أن التكنيك الروائى الأمريكى ينتهى إلى مأزق لا مخرج منه . وقد أخذت منه فى « الغريب » هذا صحيح . ولكنه كان يلائم موضوعى فى هذه الرواية ، وهو وصف رجل يبدو أن لا وعى عنده ، فيما يظهر .. ولكن تعميم هذه الوسيلة الفنية يفضى بنا إلى عالم لا يوجد فيه إلا الآلية والغرائز ، وفى ذلك افقار كبير يعتد به ، ولذلك ومع تسليمى للرواية الأمريكية بحقها ، فإننى أعطى مائة « همنجواى » مقابل « ستانندال » واحد ، أو « بنجامين كونستان » واحد . وإننى لأسف لتأثير هذا الأدب على كثير من الكتاب الشبان .

س : ومع ذلك فالمعروف عنك أنك كاتب ثورى ؟

كامى : لا أعرف ماذا يقصد بذلك . لو كان تساؤل المرء عن فنه هو أن يكون ثورياً ، فربما كان ذلك صحيحا ولكنى لا أتصور أدبا بدون أسلوب . ولست أعرف غير ثورة واحدة فى الفن ، وهى ثورة قديمة قدم الزمان ، هى التوافق التام الدقيق بين الشكل والمضمون ،

بين اللغة والموضوع . ومن هذه الوجهة لا أحب ، ولا أحب بعمق ، إلا الأدب الكلاسيكى الفرنسى الكبير ، ومع ذلك فإننى أدرج فيه سان أيفريموند وأعمال الماركى دى ساد وأخرج منه أيضاً بعض الأكاديمين قدامى أو محدثين .

س : هذا فيما يتعلق بالثورية فى الأدب ، بوصفه فناً ، ولكنك معروف أيضاً بأنك كاتب ثورى ، مع اطلاق الوصف عامة دون تقييد ؟

كامى : من الواضح أن تسمية المرء لنفسه باسم « الثورى » والقبول بعقوبة الموت مع ذلك ، وقبول تقييد الحرية ، وقبول الحرب ، أمران لا يتفقان ، ولا معنى لهما معا ، والواقع أن تاريخنا كغربيين ، تكتبه قوات البوليس وقوات المال ، لزمان غير محدود بعد ، ضد مصالح الشعوب وضد حقيقة الإنسان ، ولكن ربما كان الأمل مسموحاً به ، لهذه الأسباب نفسها . ومادمننا لا نعيش فى عصر ثورى فلنتعلم على الأقل أن نعيش فى عصر المتمردين : أن نعرف كيف نقول لا ، أن يجهد كل منا ، فى مكانه ، أن يخلق القيم الحية التى لا يمكن لأى تجديد أن يستغنى عنها ، أن نحافظ على ما هو جدير بالمحافظة عليه ، وأن نعد لما هو جدير بالحياة ، أن نطرق أبواب السعادة ، حتى يحلو هذا الطعم الرهيب الذى نتذوقه للعدالة ، كل هذه دوافع للتجديد وللأمل .

س : إن المستقبل إذن قائم معتم حقاً ؟

كامى : لماذا ؟ ليس هناك ما يخشى منه ، مادامنا منذ الآن ، قد عرفنا موضعنا من أسوأ الأمور . لم يعد هناك بعد إلا أسباب للأمل ، والكفاح .

س : مع من ؟

كامى : مع السلام .

س : هل أنت من المدافعين عن السلام ، بلا قيد ولا شرط ؟

كامى : بل ، حتى الآن ، من أصحاب المقاومة دون قيد ولا شرط .

المقاومة ضد كل الحماقات التى يقترحونها علينا .

س : فأنت إذن من القائلين لا ، بصفة كاملة ؟

كامى : من القائلين نعم ، بصفة كاملة . هناك بالطبع اناس أعقل

يحاولون تسوية أمرهم مع ما هو كائن . وليس لدى شيء ضد ذلك ..

س : وإذن ؟

كامى : وإذن فأنا أؤيد تعدد المواقف . هل يمكن أن نكون حزبا

من أولئك الذين ليسوا على يقين من أنهم على صواب ؟ عندئذ يكون

هذا هو الحزب الذى انتمى إليه . وعلى أى حال فإننى لا أسب من

ليس معى . ذلك هو وجه تفردى الوحيد .

س : أنهم يتهمونك بأنك حالم .

كامى : ويجب أن يوجد الحالمون . وأنا شخصا أقبل هذا الدور ،

فليس لدى أدنى تذوق لمهنة القتلة .

س : سيقال لك أنه يجب أن يوجد القتلة أيضاً ؟

كامى : ولن نعدم المرشحين لهذا الدور . وعلى ذلك يمكن تقسيم العمل .

س : والنتيجة ؟

كامى : يجب أن يحاول الناس أن يحتفظوا فى حياتهم الشخصية ، بنصيب للبهجة والفرح ، ذلك النصيب الذى لا شأن للتاريخ به . وأعتقد أنه يجب أن يوجد نوع من الرجال يعرف كيف يحافظ على الظل الخفيف فى الأشياء ، وأن يظل يقظا فى حرصه على أسلوب الحياة ، وعلى فرصة السعادة ، وعلى الحب والتوازن الصعب الذى سيحتاج إليه أبناء هؤلاء الرجال ، حتى لو تحقق المجتمع الكامل .

س : ألا تعتقد إذن أنه يمكن بناء نظام أخلاقى فى غاية النقاء على فكرة السعادة هذه ؟ هذه الفكرة التى يخلطها البعض الآن بفكرة التساهل وترك الأمور تجرى مجراها ، أو بفكرة اللذة ، أو الحياة الرخية السهلة ؟ ذلك أن السعادة فضيلة عالية بالغة السمو فى الواقع ، ومن الصعب جداً أن يحصل عليها المرء فما أندر الرجل السعيد .

كامى : نعم ، هذا عن السعادة . ولكن ذلك صحيح إذا كان مأخوذاً على إطلاقه ، دون استثناء . فالخطأ يأتى دائماً عن استثناء ما ، كما يقول باسكال . فإذا قصر المرء بحثه على السعادة وحدها ، انتهى إلى السهولة . وإذا لم يرع المرء إلا الشقاء وحده ، أفضى به الأمر إلى الرضا عن الواقع ، وفى الحالتين الهدار للقيم . كان اليونان

القدماء يعرفون أن هناك نصيباً للظل ، ونصيباً للضوء ، أما اليوم فنحن لا نرى إلا الظل . إن عمل أولئك الذين لا يريدون أن ييأسوا هو أن يذكروا الناس بالضوء ، بالظهير ، بالحياة . وعلى أى حال فإن ما يجب النزوع إليه ، والاتجاه صوبه ، ليس هو اكمال الأمر وتحقيق الهدف ، وإنما هو التوازن والسيادة الصعبة على القلق .

س : أليس من المسموح به لنا أن نستخلص من أعمالك ، أن العذاب الذى يلقاه الأطفال ، وشدها هو عقيم ولا جدوى منه ، شدة ما هو بشع ولا تبرير له ، يفضى بك إلى اعتبار الكون عملاً عظيماً ولكنه غير كامل ، وبإزاء هذا العذاب ، وأشباهه ، فإن الموقف الوحيد الجدير بالإنسان هو موقف الدكتور ريبية فى روايتك « الطاعون » إذ يرفض ، حتى فى العقل لا فى العمل فحسب ، أن يعقد أية هدنة مع الشر الذى يتمثل فى الألم ، ويعبىء كل موارد ذكائه ، وقلبه ، ليطرد العذاب والأوجاع بعيداً عن نطاق الإنسان . أليس هذا جوهر فكرك ؟

كامى : إن العقبة التى لا اجتياز لها ، فيما يبدو لى ، هى فى الواقع مشكلة الشر ، ولكنها أيضاً عقبة حقيقية تقف أمام المذهب الإنسانى التقليدى . إن موت الأطفال يعنى تعسف الكون ، ولكن هناك أيضاً قتل الأطفال ، وهو يعنى تعسف الإنسان ، ونحن محصورون بين هذين النوعين من الاعتساف والجبر . أما موقفى الشخصى ، مهما كان من إمكانية الدفاع عنه ، فهو أنه إذا كان الناس غير أبرياء فإنهم ليسوا آثمين إلا عن جهل .

س : نعم ، ليس في العالم برىء كلنا نحمل وذر جريمة ما ، ذلك فيما يبدو لي ، أحد مقومات فكرك ، وهو أوضح ما يكون في مسرحياتك ، حيث تدور ثلاث منها حول جريمة أو جرائم . ففي « سوء التفاهم » تقتل أم أبنا دون أن تعرفه ، وفي « العادلون » يحاول الثوريون أن يقتلوا القيصر ، وفي « كاليجولا » نجد أداة القوة عند الإمبراطور الروماني هي القتل المستمر ، أما « الحصار » فهي الجريمة العامة الشاملة ، وباء الطاعون الذي يتفشى في المدينة ويستشري في العالم الذي نجده عندك . وروايتك الأولى أيضاً « الغريب » موضوعها جريمة قتل ، ولكن فلنعد إلى فكرة العذاب الذي لا تبرير له ، أي فكرة الشر المتمثل في الألم . ألا ترى معي أن الموقف المسيحي منه ، إذ يجعل العقل يخضع ، بقبول العذاب ، يعد تسليماً وهرباً ؟

كامي : بل أنتى لأفكر كثيراً قبل أن أقول معك إن الإيمان المسيحي هو تسليم . يمكن أن نقول هذه الكلمة عن القديس أوغسطين أو عن باسكال ؟ إن الأمانة تقتضينا أن نحكم على عقيدة ما بأعلى القمم التي وصلت إليها ، لا بما ترتب عنها من منتجات فرعية ، ومع ذلك وعلى الرغم من قلة معرفتي بهذه الأمور ، فيخيل إلي أن الإيمان ليس سلاماً بقدر ما هو أمل فاجع ينطوي على المأساة . فإذا فرغنا من ذلك ، فيجب أن أقول إننى لست مسيحياً . لقد ولدت فقيراً ، تحت سماء سعيدة مشرقة في طبيعة يحس المرء معها

اتساقا وتوافقا ، لا عداوة . فأنا إذن لم أبدأ بالتمزق بل بالوفرة والامتلاء ، وبعد ذلك .. ولكنى أحس فى داخلى أن لى قلبا يونانيا وماذا يوجد فى الروح اليونانية مما لا تستطيع أن تقبله المسيحية ؟ هناك الكثير ولكن هناك شيئا على وجه الأخص : إن اليونان لم ينكروا الآلهة ، ولكنهم أعطوا لها نصيبا . نعم ، إن هناك السماء ، وهناك المستضعفون من الناس ، ومهما كانت الصعوبات ، فلا أريد أن أخون أيهما ، أبداً .

س : هل ترى أن مجرد الكتابة ، أو الخلق ، بالنسبة للكاتب ، كاف فى حد ذاته لنفى العبث ، وكاف لتعليق هذه الصخرة فى الوسط ، صخرة سيزيف التى تنهيا لسحق الإنسان ؟ أعتقد فى وجود فضيلة تتجاوز واقعة الكتابة ، وتسمو عليها ، بالنسبة للكاتب ؟

كامى : إن التمرد الإنسانى يتخذ تعبيرين : هما الخلق والعمل الثورى . فى داخله ، وفى خارجه ، والإنسان فى البداية لا يمكن أن يلتقى إلا بالفوضى وانعدام النظام ، وانعدام الوحدة وله أن يضع من النظام ما تتسع له قدرته ، يدخله على وضع ليس فيه نظام ، ولكن ذلك يجرنا إلى أبعد ما يتاح القول فيه الآن .

س : نعم ، لقد قلت إن « الفنان يميز ، ويفرق ، ويغرد ، يحيا فى مستوى العاطفة ، وفى مستوى الجسد ، وهو يعرف أن الآخر يوجد .. إن الفن يجعل منا مكافحين ، نداقع عن حق كل منا فى العزلة ، حتى لا نعود أبداً منعزلين ، وفى هذا العالم ، عالم الحكم

بالموت على الناس ، يؤدى الفنان شهادته من أجل شيء يرفض الموت
فى داخل الإنسان .. وأنت ترى أن السلام فى الحب ، وفى العمل ، وفى
الخلق الصامت ولكن ألا ترى أن الأحداث الرهيبة التى نعيشها تزيد
عندنا من حدة الشعور بالعبث ، وتجعل اختلاط مصائرنا وفوضاها
أشد تفاقمنا ؟

كامى : إن الإحساس بالمأساة الذى يسرى فى خلال أدبنا ليس ابن
اليوم . فقد كان هذا الحس بالمأساة يسرى فى خلال كل الآداب منذ
أن وجد الأدب ، ولكن من الحق أن الموقف التاريخى يكسبه اليوم
حدثه التى نراها . ذلك أن الموقف التاريخى يفترض اليوم وجود
المجتمع العالمى . والأحداث اليوم لا تضع المصائر القومية أو الفردية
موضع السؤال ، بل هى تتناول الوضع الإنسانى بأسره . نحن فى
عشية يوم الدينونة الأخيرة ، لكنه يوم حساب يحكم الإنسان فيه على
نفسه ، وهذا هو السبب فى أن كلا منا منعزل فى أفكاره ، وأن كلا منا
أيضاً متهم على نحو ما . ولكن الحقيقة ليست فى الانفصال ، الحقيقة
فى الوحدة .

س : إن أفضل كتاب اليوم يتألفون بالأجماع ، على الدفاع عما
يسمونه وما نسميه بحريات الفرد وحقوقه ، ولعلنا ، إذ ندافع عنها
هذا الدفاع المجرد المطلق ، أن نكون دون أن ندرك فى الواقع أسرى
للأشكال القديمة التى عفا عليها الزمن . هذه الأشكال التى اتخذتها
قيم الحريات والحقوق الفردية ، فهناك عصور تاريخية (ولعلنا فى

مقتبل أحد هذه العصور) كانت عظمة الكاتب فيها تتناسب تناسباً طردياً مباشراً مع قوة ولائه للنظام الاجتماعي ، ومع قدرته على تمثيل هذا النظام ، وفضيلة الكاتب ومزيتة لا تتناسب مع قدرته على الخلاف ، الخروج عن المتفق عليه وقدرته على تأكيد فرديته ، إلا في مجتمع أخذ طريقه إلى الانحلال .

كامي : عندما يدافع المرء عن الحرية ، فهو يدافع عنها ، دائماً ، دفاعاً مجرداً ، حتى تأتي اللحظة التي يجب فيها عليه أن يدفع الثمن ، ولست أحب الخلاف لمجرد الخلاف .

والحرية التي يطالب بها الكتاب تبدو لك مجردة ، ولكن بالقياس إلى ماذا ؟ بالقياس إلى المطالب الاجتماعية ، ولكن هذه المطالب الاجتماعية لم يكن من الممكن أن تكتسب أي مضمون اليوم إذا لم تكن حرية التعبير شيئاً حصلنا عليه خلال القرون الطويلة . إن العدالة تفترض وجود الحقوق ، والحقوق تفترض حرية الدفاع عنها وعلى الإنسان أن يتكلم أولاً لكي يستطيع العمل ، ونحن نعرف ما ندافع عنه .

س : أن بعض المجتمعات اليوم ترفض أن تسمح للكاتب أن يستغرقه البحث عما نسميه القيم الفنية وتفرض عليه طرازاً معيناً من الكتابة هو الطراز الواقعي الاجتماعي الهادف ، وهناك بعض الفنانين والكتاب الفرنسيين اليوم ممن قد انضموا إلى هذه الوجهة في النظر إلى الفن .

ألا تعتقد أنهم يعرضون الثقافة للخطر إذ أنهم لم يستطيعوا فهم
الفضيلة الجوهرية في العمل الفني : فضيلة الحرية في البحث عن
القيم الفنية ؟

كامي : تلك مشكلة خاطئة . فليس هناك فن واقعي . وحتى
التصوير الفوتغرافي ليس واقعيا . إنه يختار ، والكتاب الذين تتكلم
عنهم يستخدمون القيم الفنية بالرغم مما يقولون . وفي اللحظة التي
لا يكتب فيها الكاتب من هؤلاء مجرد مقالة أو منشور ، في هذه اللحظة
يصبح فنانا ، ومن المستحيل عليه نتيجة لذلك أن يتفق كل الاتفاق مع
أية نظرية سابقة وأية دعاية ولذلك لا يمكن توجيه الأدب بل يمكن
القضاء عليه ، في أسوأ الفروض ، ولذلك فإن الكتاب لا يعرضون
الثقافة للخطر ، بل هي الثقافة التي تعرض الكتاب للخطر ، وأقول
ذلك دون سخرية ، كما أقوله بإزاء نوع من الصلْب وبإحساس من
التضامن بالرغم مني .

س : فإذا انتقلنا من الكاتِب إلى الإنسان بصفة عامة نجد بالفعل
أن الأخلاقية التي تدين بها هي أخلاقية قديسين محرومين من
الخلود ومن الثواب ، بل محرومين من الحب يستشهدون دون وهم ،
دون أمل ، وأن العبث عندك وانعدام المعنى في العالم لا يؤدي إلى
اليأس ولا إلى القعود عن العمل ، وقد كتبت : « إن هذا العالم يلغيني
إنه ينكرني دون غضب وفي المساء الذي يهبط على الريف كنت أسير
نحو حكمة تغلبت فيها على كل شيء ، لو أن الدموع لم تصعد إلى

عينى ، لو أن تنهدات الشعر الكبير التى كانت تملؤنى لم تنسنى حقيقة هذا العالم . ففى هذه السماء التى تحتفظ بالدموع وبالشمس تعلمت أن أقبل الأرض وأن احترق فى اللهب المظلم لأعيادها « فهل معنى ذلك أنك لا ترى للوجود معنى إلا فى نطاق الإنسان نفسه ؟
كامى : نعم ، إن الإنسان هو غاية الإنسان فإذا أراد شيئاً فعليه أن يجده فى هذه الحياة ، وليس ثم إلا ترف واحد هو ترف العلاقات الإنسانية . فكيف لا نفهم أنه فى هذا العالم الهش المفتوح الذى لا منعة فيه ، ليس إنسانياً إلا ما يتخذ معنى محرقاً « الوجوه المشدودة والأخوات المهددة والصدقات الحية القوية بين الرجال . هذه هى الثروات الحقيقية ، لأنها هى الثروات الفانية .

س : ومع ذلك فما زال عندى إحساس بأن ثم تناقضاً بين الإنسان والعالم ، وتناقضاً إنسانياً أيضاً ؟

كامى : إننى أؤكد تناقض الإنسانى ، فى وجه التناقض الأساسى بينه وبين العالم ، وأضع الصفاء الذى للإنسان فى قلب ما ينكر ذلك الصفاء ، وأمجّد الإنسان بإزاء كل ما يسحق الإنسان . تجتمع للإنسان حريته وتمرده والهوى الذى يشتعل به ، تجتمع ثلاثتها فى النور ، وفى النظر البعيد الصافى ، فى تكرار بلا حدود . ذلك أننا لا نستسلم للعبث أبداً ، ولا نخضع له . وليس هناك إلا فعل واحد مجد ، هو الفعل الذى يربط الإنسان بالأرض والجسد - حتى فى ضعفه - هو اليقين الوحيد ، وعلى ذلك فإن المقاومة هى المعسكر

والذى اختارته العظمة ، المقاومة والتضحية التى لا مستقبل لها ،
وليس ذلك عن شهوة للهزيمة أو للانكسار . بل لأن الإنسان لا يمكن
أن ينتصر على هذه الأرض ، ومع ذلك فليس له إلا هذه الأرض ،
والانتصار النهائى هو الانتصار الذى يضمن الخلود ، ولا خلود فى
هذا العالم ، ومن هنا يستمر التوتر فى العمل . هذا التوتر فى التعاطف
الفعال مع الناس ، على الأرض ، هو وفاء غريزى لضوء ولدت فيه ،
ذلك الضوء الجزائرى ، ضوء البحر الأبيض المتوسط الذى تعلم
الناس فيه منذ القدم أن يسدوا التحية للحياة حتى فى الألم ، وحتى
فى اليأس .

فأنت ترى أن هذا التناقض الذى تحسه يفضى بدوره إلى تأكيد
قيمة الإنسان وإلى تأكيد شهوة الحياة والجمال ، إلى الهوى الذى هو
خليط من الزهد والمتعة ، ورنين مشترك بين الإنسان والأرض يتحدد
به الإنسان كما تتحدد به الأرض ، فى منتصف الطريق ، بين البؤس
والحب .

س . ولكن هناك الكراهية أيضاً . فهل ترى من المنطقى أن تقرب
بين كلمتى الكراهة والكذب ؟ الكراهة فى حد ذاتها كذب ، وهى تسدل
ستار الصمت على جزء كامل من الإنسان . إنها تنكر ما يستحق
التعاطف عند أى إنسان ، وهى تكذب إذن ، أساساً ، فيما يتعلق
بنظام الأشياء . أما الكذب فهو أرهف مدخلاً . فقد يحدث أحياناً أن
يكذب المرء دون كراهة ، لمجرد حب الذات . أما كل من يكره فهو على

العكس يمقت نفسه ، على نحو ما . فليست هناك إذن رابطة منطقية بين الكذب والكراهة ولكن هناك تسلسلا يكاد يكون بيولوجيا من الكراهة إلى الكذب .

س . وفي العالم الذى تعيش فيه الآن ، العالم الذى يقع فريسة للاضطرابات الدولية ألا تأخذ الكراهة لنفسها غالبا قناع الكذب ؟ أو ليس الكذب من خير أسلحة الكراهة وأخبثها ولعله أخطرها ؟
كامى : لا يمكن للكراهة أن تأخذ قناعا آخر ، ولا يمكن لها أن تحرم نفسها من هذا السلاح . لا يستطيع المرء أن يكره دون أن يكذب ، وبالعكس لا يستطيع المرء أن يقول الحق إلا إذا أحل الفهم محل الكراهة ، وتسعة أعشار الصحف ، فى عالم اليوم ، تكذب إلى حد ما ، كثيراً أو قليلاً . ذلك أنها على درجات متباينة ، لسان حال الكراهة والعمى وكلما ازدادت كراهة ازدادت كذبا ، والصحافة العالمية ، إلا باستثناء القليل ، لا تعرف اليوم إلا هذا التسلسل . ومادمت لا أجد غير ذلك فإننى أعطف على هذه الصحف التى تكذب بأقل ما يمكن لأنها لا تحسن الكراهية .

س : هذه وجوه الكراهة فى العالم اليوم . فهل فيها من جديد ، نابعا عن المذاهب أو عن الظروف ؟

كامى : من الواضح أن القرن العشرين لم يخترع الكراهة . لكنه يرفع نوعا خاصا منها يسمى الكراهة الباردة ، نوعا مقترنا بالحساب وبالأعداد الضخمة . إن الفرق بين مذبحه الأطفال الأبرياء التى قضى

بها هيروودت على عهد طفولة المسيح وبين تسوية الحسابات التى تشهدا اليوم فرق فى الدرجة والنطاق . هل تعرف أنه بين عامى ١٩٢٢ - ١٩٤٧ قتل أو رحل أو نفى من الأرض ٧٠ مليون أوروبى ، رجالا ونساء وأطفالا ؟ هذه هى ما آلت إليه أرض الإنسانية التى يجب أن نستمر فى تسميتها بأوروبا الخسيصة على الرغم من كل الاحتجاجات .

س : وما أهمية الكذب ؟

كامى : أهميته تأتى من أنه ليس ثم فضيلة تتحالف معه دون أن تهلك ، وامتيار الكذب أنه دائما يغلب من يزعم أنه يستخدمه ليفيد منه ولذلك فإن خدم الله ومحبى الإنسان يخونون الله والإنسان فى اللحظة التى يقبلون فيها الكذب ، لأسباب يظنونها سامية . لا ، ما من عظمة قامت قط على الكذب ، قد يضمن الكذب استمرار الحياة أحيانا لكنه لا يرفع أبدا . والارستقراطية الحقبة مثلاً لا تتأتى من المبارزة أولا ، بل تقوم أولا على الامتناع عن أى كذب ، والعدالة من ناحيتها لا تتأتى بفتح سجون معينة لاغلاق سجون أخرى ، بل تتأتى أولا من ألا نسمى ما لا يكاد يسد رمق عائلة من العمال باسم الحد الأدنى للمعيشة ، والحرية ليست حرية قول أى شئ ولا مضاعفة صحف الإثارة والفضيحة ، بل تكون الحرية أولا فى ألا تكذب وحيث يستشرى الكذب ، ينذر ذلك ببدء الطغيان أو باستمراره .

س : هل نشهد اليوم نكسة فى حب الحقيقة ؟

كامى : يبدو أن كل الناس فى الظاهر يحبون الإنسانية ، كما يحب المرء البفتيك النصف نىء ، وأن كل الناس يحتفظون بحقيقة ما ، ولكن هذه غاية الانحلال ، والحقيقة تتفشى على جثث أبنائها القتلى .
س : ألا يمكن اتخاذ عيد الميلاد مثلاً فرصة للتفكير فى الحق ؟
كامى : وفيم انتظار عيد الميلاد ؟ والموت والقيامة يحدثان كل يوم . وكل يوم يقع الظلم والتمرد الحق .

س : كتبت فى أسطورة سيزيف . « ليس هناك إلا عمل واحد مجد ، ذلك العمل الذى يعيد عمل الإنسان والأرض . ولن أعيد عمل الإنسان أبداً ، ولكن يجب أن نتصرف كما لو أن ذلك صحيح .. فكيف تطور هذه الفكرة فى نطاق حديثنا هذا عن الكراهة والكذب ؟
كامى : كنت عندئذ أكثر تشاؤماً من اليوم ، ومن الحق أننا لن نعيد الإنسان أبداً ، ولكننا لن نحط منه بل بالعكس سوف نرفعه قليلاً بفضل العناد والنضال ضد الجور فى داخلنا وفى الآخرين . إن فجر الحقيقة ليس هو أرض الميعاد . لم يعدنا به أحد ، وليس هناك عقد ، ولكن الحقيقة ينبغى بناؤها وتشييدها شيئاً فشيئاً ، كالحب ، كالذكاء ، ليس هناك فى الواقع ما هو منحة ولا وعد ، ولكن كل شيء ممكن عند من يقبل القيام بالعمل والمخاطرة وهذا هو الرهان الذى يجب أن نفى به اليوم ، فى الوقت الذى نختنق فيه تحت الكذب ، وقد دفع بنا دفعا إلى الحائط ، يجب أن نفى به فى هدوء ولكن دون أن ينتقص منه شيء وسوف تتفتح الأبواب .

س : اسمح لى أن انتقل الآن إلى كتابك « الإنسان المتمرد » فلمرة الأولى بعد الأنسكلوبيدين وبعد شاتوبريان يأتى أحد المثقفين فيكرس كتابا بأكمله للتمرد - تلك الأسطورة الخالدة - ولكن هذا الكتاب أثار خلافا كبيرا بين الكتاب والنقاد . وهذا الخلاف يثير مرارة فى النفس فنحن مازلنا نذكر تلك الليلة التى عقد فيها اجتماع عام ١٩٤٨ للدفاع عن الفن ، فى قاعة « بليل » وقد كان على المنصة فى تلك الليلة كل المفكرين الذين كان المرء على استعداد لأن يتبعهم . أنت واندريه بریتون ، روسيه وسارتر ، وريتشارد رايت وكل الآخرين ، وقد كان مثل هذا اللقاء يحمل لنا الكثير من العزاء والأمل ، بإزاء بعض القوى التى تبدو لنا عارية عن الأساس الأخلاقى ولكننا نلاحظ أنهم منفصلون اليوم ، بل متنافرون ألا تخشى أن يؤدى هذا التنافر إلى حبس أصدقائك فى عزلة خطيرة ؟ بل إن البلبلة عند البعض منهم قد بلغت مبلغا عظيما ومن المستحيل أن نلزم الصمت إزاء ما يجب أن نعتبره خطرا .

كامى : لست أرى الأشياء على النحو الذى تراه ، بل اعتقد على العكس أن زمن البلبلة قد انقضى وهناك الكثيرون وهم يتزايدون يوما بعد يوم ، ممن يرفضون اختلاط هذا القرن واضطراباته ، الكثيرون الذين يتزايدون يوما بعد يوم ممن يعملون ويخلقون فى صمت وقد صروا على أسنانهم وعقدوا عزمهم على أن يبنوا أنفسهم ويبنوا حقيقة تهم ضد قوى الدمار ، وهذا الكفاح يبدو غير متكافئ ولكن ذلك

فى المظهر فقط ، فقد يمكن أن يقضى على هؤلاء الرجال ولكن يستحيل أن يدفع بهم إلى الدعارة الخلقية . إننى أثق فى أصدقائنا المعروفين أو المجهولين ، وفى قوتهم على المقاومة وأضع رهانى على البعث واخشى بعد ذلك ألا تكون لمعاركنا نحن الكتاب تلك الأهمية التى تذكرها إلا من وجهة صداقتنا الشخصية ، وفى تلك الليلة فى قاعة « بليل » لم يخف هؤلاء الكتاب الذين ذكرتهم اختلافاتهم ، وانفجرت هذه الاختلافات فيما قالوا ، ومع ذلك فلم يمنعهم ذلك من الاتحاد ، وسوف يضطرون إلى الاتحاد من جديد عندما تظهر فرصة محددة . فما أهمية خلافاتهم عندئذ ؟ ليس المطلوب منهم أن يحبوا بعضهم بعضا ، فهم قوم فى الغالب يصعب حبهم ولكن المطلوب منهم أن يحافظوا ، أن يبقوا على ما يمثلونه ثم أن الاختلافات هى التى يتكون منها العالم .

س : ولكن ذلك يدعو إلى التساؤل عما يستطيع المثقفون أن يفعلوا ؟ مجرد مساعدة الناس فى هذا القرن ، على الخروج من الهوة التى وقعوا فيها ؟

كامى : نعم ، ماذا يستطيعون أن يفعلوا ؟ أولا أن يغلبوا أنفسهم بالتأكد ، ولكن سؤالك يعنى فى الواقع ما يلى : هل يستطيع المثقفون - وأقول : المثقفين لا الفنانين - أن ينقضوا الشر الذى فعلوه فى الماضى؟ واجابتي هى نعم بشروط ، هى أولا أن يعترفوا بهذا الشر وأن يدينوه ، ثانيا ألا يكذبوا وأن يعرفوا كيف يعترفون بما يجهلون ، ثالثا

أن يرفضوا في كل مناسبة وأيا كانت الحجة ، كل نوع من أنواع الطغيان ولو كان مؤقتا .

سؤال : يقال أن ساد ورامبو ولوتريامون كانت لهم نفس الأفكار التي عندك ولكنهم لم يجرؤوا على التعبير عنها خشية أن يعدوا مارقين .

كامي : نعم ، أعرف . نحن كلنا كذلك ومن الأسهل أن نهب للهجوم على السماء عن أن نهاجم الآلهة الصغيرة على الأرض ... إن أكبر تكريم لهؤلاء الكتاب أن نرفض تقديسهم . ولم يكن لوتريامون ورامبو على الأخص ، يبدوان لي أكثر عظمة ، إلا في ساعات وحدتهما وحقيقتهما مجردين من الأساطير التي يزوقهما الناس بها .

سؤال : ألا تعتقد أن الأخلاص بشكل مطلق يبرر الإنسان ؟
كامي : نعم ، في الصمت ، وعندما يتعلق الأمر بهذا الأخلاص الذي يخدم الحياة والسعادة ، لا الإخلاص الذي يخدم الموت والعبودية ، ولا شك أن آخر سؤال يمكن أن يوجهه الإنسان لنفسه ، لكي يبرر أفعاله ويجد مشروعية لأعماله : هو أتراني كنت مخلصا ؟ ولكن هذا السؤال لا معنى له إطلاقا إذا لم يكن يعنى أولا : أتراني لم أفعل شيئا يحط بي أو يحط بالآخرين ؟ .

سؤال : لقد اتهمت أحيانا بالنزعة الإقليمية نتيجة لأصولك الراجعة إلى البحر الأبيض المتوسط ومواردك الروحية فيه ، ومن

المؤكد أن قلوب المفكرين تتردد دائما بين الأسطورتين الانفعاليتين :
أسطورة الشمال واسطورة الجنوب .

كامي : إن قلبي لا يتردد ولكني لم أقل في الختام أن حلول كل شيء
توجد بالقرب من البحر المتوسط وإنما قلت أن الأيدلوجية الأوروبية ،
منذ أكثر من مائة وخمسين عاما ، قد قامت ضد فكرتي الطبيعية
والجمال . هاتان الفكرتان هما اللتان كانتا ، على العكس ، في قلب فكر
البحر الأبيض المتوسط ، وقلت أيضا أن هناك توازنا قد اختل بذلك ،
وأن أوروبا لم تكن توجد إلا في هذا الصراع بين الجنوب والشمال ،
بين الظهيرة ومنتصف الليل ، وأن الحضارة الحية لا يمكن أن
تؤسس نفسها في خارج هذا التوتر ، أي بدون تقاليد البحر الأبيض
المتوسط ، هذه التقاليد التي طال إهمالها . هذا كل شيء وإنني لأرى
في هذا التشخيص كثيرا من الحكمة بل أكثر مما أرتاح إليه ، ومن
شواطئ أفريقيا حيث ولدت وبمساعدة بعد المسافة يستطيع المرء أن
يحسن رؤية وجه أوروبا . ويعرف المرء أنه ليس بالوجه الجميل .

سؤال : هل ستكمل كتابك ، « الإنسان المتمرد » في يوم ما ؟ أم
تراك تجد نفسك مضطرا إلى التعديل فيه ؟

كامي : قد أكمله يوما ما ، ولكن لم أدخل عليه تعديلا ؟ إنني لست
فيلسوبا ، ولم أدع قط أنني فيلسوف . وليس « الإنسان المتمرد »
دراسة تزعم لنفسها الكمال والاستقصاء ، ومن ثم يجب إكمالها أو
تعديلها . وإنني لأعرف ماذا ينقصه من حيث المعلومات ومن حيث

التفكير . ولكنى أردت فقط أن أرسم تجربة ما ، تجربتى ، وهى التى أعرف أنها تجربة الكثيرين أيضا . إن هذا الكتاب من بعض النواحي هو اعتراف . النوع الوحيد من الاعتراف الذى يسعنى أن أقوم به ، وقد أنفقت أربع سنوات فى صياغته مع كل الظلال وكل التحفظات التى يقتضيها الأمر . ولست أومن بالكتب المنفصلة بعضها عن بعض ، فيما يتعلق بى . ويبدو لى أن أعمال بعض الكتاب تكون كلا يستفيد فيه كل كتاب بالكتب الأخرى وتنظر فيه الكتب إلى بعضها البعض .

وما دمت ليست فيلسوفا ، كما قلت لك ، فإننى لا أحسن الكلام إلا عما عشته . وقد عشت العدمية والتناقض والعنف ودوار التدمير . ولكنى فى الوقت نفسه أزجيت التحية للمقدرة على الخلق وشرف الحياة وما من شئ يخولنى أن أدين من عل هذا العصر الذى أتضامن معه كل التضامن . إننى أحكم عليه من الداخل إذ أمتزج به ولكنى أحتفظ بالحق فى أن أقول ما أعرفه عن نفسى وعن الآخرين بشرط واحد ، ألا يكون فى ذلك ما يضيف إلى شقاء العالم ، هذا الشقاء الذى لا يطاق ، وإنما أقوله لى أحدد ، فى هذه الحيطان المعتمدة التى نتحسسها ، تلك الأماكن التى مازالت بعد مرئية للعيان حيث يمكن أن تنفتح الأبواب .

سؤال : فهل اخترت دور الشاهد بوصفك فنانا ؟

كامى : ينبغى لذلك أن يتوفر للمرء قدر عظيم من الادعاء ، أو

إحساس برسالة ليس عندي إحساس بها ، ولست أطلب أى دور
لنفسى شخصيا ولست أحس إلا برسالة واحدة حقة ، ومن حيث أنا
إنسان فإننى أحس تذوقا ونزعة للسعادة ، أما من حيث أننى فنان
فيخيل إلى أن لدى أشخاصاً أهبهم الحياة دون أن الجأ إلى معونة
الحرب أو المحاكم . ولو أن لى الخيار لاخترت على الأقل ألا أجلس قط
فى مجلس القضاة ولا تحت مقاعدهم كما فعل الكثير من فلاسفتنا .

سؤال : أليس ذلك تعريفا مثاليا ورومانتيكيا لدور الفنان ، هذه
السمة الدون كيشوتية التى أخذها البعض على أعمالك الأخيرة . ؟
كامى : مهما حاول البعض تشويه الكلمات فإنها تحتفظ بمعناها
حتى الآن . ومن الواضح عندي أن الرومانتيكى هو الذى يختار
الحركة الدائمة للتاريخ ، والملحمة الكبرى ، وبشارة بالحدث الذى
ينطوى على المعجزة وإذا كنت قد حاولت تعريف شىء ما ، فهو على
العكس ليس أكثر من وجود التاريخ والإنسان معا ، فى وجود
مشترك ، والحياة اليومية التى ينبغى بناؤها فى أضواء نور ممكن ،
والنضال العنيد ضد كل ما يحط من هذه الحياة ، ومن حياة
الآخرين .

أما المثالية وأسوأ أنواع المثالية فهى تعليق كل عمل وكل حقيقة
على اتجاه معين للتاريخ ليس مسطوراً فى الأحداث نفسها ، وهو
اتجاه يفترض على أى حال وجود نهاية أسطورية له . هل من الواقعية
فى شىء أن نتخذ تاريخ المستقبل ، قانونا ؟ أى أن نتخذ قانونا ما هو

ليس بالتاريخ ، على وجه الدقة ولا نعرف شيئا عما سيمير إليه ؟
يبدو لي ، على العكس أننى اذافع عن واقعية حقة ضد أساطير
غير منطقية ، وقاتلة في الوقت نفسه ، وضد العدمية الرومانتيكية
سواء كانت بورجوازية أو تزعم أنها ثورية . وبالإجمال ، فإننى أبعد
ما أكون عن الرومانتيكية ، بل أومن بالقاعدة وبالنظام . ولكنى
أقول ، ببساطة ، إن الأمر لا يمكن أن يتعلق بأية قاعدة مهما كانت .

سؤال : ماذا يستطيع أن يفعل الفنان في عالم اليوم ؟
كامى : مادمت تطلب منى أن أتحدث عن نفسى ، فسأحاول أن
أفعل ، بقدر ما يسعنى ذلك . ربما لم تكن بنا حاجة ، بوصفنا
فنانين ، أن نتدخل في شئون القرن الذى نحيا فيه . ولكن بوصفنا من
الناس نعم . إن آلاف المضطهدين الذين يغطون وجه العالم ، والعبيد
في معسكرات السخرة ، أو في المستعمرات بحاجة إلى كل من
يستطيعون الكلام ، أن يفصحوا عن صمتهم ولا ينفصلون عنهم .
إننى لم أكتب يوما بعد يوم مقالات ونصوصا للنضال ، ولم أشارك في
أوجه الكفاح المشتركة لأننى أريد أن يكتسى العالم بالتماثيل
الإغريقية والروائع الفنية . إن الرجل الذى يريد ذلك يوجد في داخل
أىضا . ولكن خيرا له ببساطة أن يحاول بث الحياة في مخلوقات
خياله ، ولكننى منذ كتبت مقالاتى الأولى حتى أصدرت كتابى الأخير
لم أكتب كل هذا الذى كتبت ، ولعله أكثر مما ينبغى ، إلا لأننى
لا أستطيع أن أمنع نفسى من أن يشد بى إلى جانب أولئك الذين

يقعون تحت الأذلال وتحت المهانة كل يوم . وأيا كانوا ، فإنهم بحاجة إلى الأمل ، فإذا صمت كل شيء ، وإذا لم يتح لهم إلا الاختيار بين نوعين من المهانة ، فإنهم سيقعون إلى الأبد ضحايا لليأس ، ونحن معهم ويبدو لي أن المرء لا يطيق احتمال هذه الفكرة ، وذلك الذي لا يطيقها لا يستطيع أن ينام في برجه العاجي . ليس ذلك فضيلة ، كما ترى ، بل هو نوع من الجبريكاد يكون عضويا سواء أحسه المرء أم لم يحسه . وإننى لأرى الكثيرين ممن لا يحسونه ولكننى لا أحسدهم على نومهم .

سؤال : فهل يعنى ذلك أن الفنان يجب أن يضحي بطبيعته كفنان لأنواع المواعظ أو البشارات الاجتماعية ؟

كامى : لم أقل بذلك قط . إن الفنان ضرورى وأكثر ضرورة الآن من أى وقت مضى . ولكننا إذا تدخلنا في أمور عصرنا بوصفنا من الناس ، فإن هذه التجربة ستؤثر على لغتنا . وإذا لم نكن فنانيين من حيث لغتنا أولا وقبل كل شيء فأى نوع نحن من الفنانين ؟ وحتى إذا كنا نقوم بالكفاح والعمل في حياتنا ، ثم نتكلم في أعمالنا الفنية عن الصحراوات ، أو الحب الأنانى ، فإنه يكفى أن تكون حياتنا حياة كفاح ، لكى ينبض اهتزاز خفى في رجال هذه الصحراوات وهذا الحب . إننى لا يمكن أن أنكر ، بحماقة ، قيم الخلق .. في سبيل قيم الإنسانية ، أو العكس . فهذه القيم قطعاً لا تنفصل في رأى أحداها عن الأخرى . وإننى لأقيس عظمة الفنان - مولير ، تولستوى ،

ميلفيل - بمقدار التوازن الذى عرفوا أن يقيموه بين هذين النوعين من القيم . واليوم تحت ضغط الأحداث ، نجد أنفسنا مرغمين على نقل هذا التوتر إلى حياتنا أيضا . ولذلك فإن كثيرين من الفنانين وقد نادوا بثقل هذا الحمل يلوزون بإبراجهم العاجية أو على العكس يلوزون بكنيستهم الاجتماعية ، ولكنى أرى فى هذا أو فى ذلك تسليما وفرارا'وعلىنا فى الوقت نفسه أن نخدم الألم والجمال . إن الصبر الطويل ، والقوة ، والنجاح الخفى الذى يتطلبه ذلك ، تلك هى الفضائل التى تؤسس البعث ، ذلك البعث الذى نحن بحاجة إليه .

سؤال : وهل يمكن أن يتم ذلك للفنان دون خطر ودون مرارة ؟
كامى : أعرف لا يمكن بالفعل . ولكن علينا أن نقبل الأخطار . فقد ولى عهد الفنانين القاعدين . ولكن يجب أن نرفض المرارة . إن من الغوايات التى يتعرض لها الفنان أن يظن نفسه فذا وحيدا من نوعه ، بل يحدث بالفعل أن يصرخ بذلك بعض الفنانين بنوع من البهجة الخسيصة . ولكن ذلك غير صحيح فى شيء ، الفنان يقف فى وسط الجميع فى مستواهم بالضبط لا هو أعلى ولا هو أدنى من كل أولئك الذين يعملون ويناضلون ورسالته نفسها ، بإزاء الفن ، هى أن يفتح السجون وأن ينطق الشقاء والسعادة عند كل الناس ، ولذلك فإن الفن ، بإزاء أعدائه يتبرر ، بأن ينفجر بوضوح معلنا أنه ليس عدوا لأى شخص والفن وحده بالتأكيد لن يستطيع ضمان هذا البعث الذى يفترض العدالة والحرية . ولكن هذا البعث ، بدون الفن

يصبح لا شكل له ، ومن ثم يصبح لاشيء . والمجتمع ، حتى إن كان كاملا ، يستحيل غابة متوحشة إذا افتقد الثقافة ولذلك فإن كل خلق أصيلا هو منحة للمستقبل .



في قصة جميلة بعنوان « المرأة الزانية » تلقى فرنسية هي جانين مع زوجها مارسيل ، في بلد جزائرية منسية ، بعد عشرين عاما من الزواج والسأم ، وتلتقى جانين بالصحراء ، والسماء ، والعرب الغامضين ، وتنتظر حتى ينام زوجها ثم « ألقت بنفسها إلى الليل . كانت آكاليل النجوم تهبط من السماء السوداء فوق أشجار النخيل والبيوت ، كانت تجرى على طول الشارع القصير المهجور الآن ، الذي يفضى إلى القلعة . كان البرد الذي لم يعد عليه الآن أن يناضل الشمس قد غزا الليل ، كان الهواء المثلج يحرق رئتيها . ولكنها كانت تجرى ، نصف عمياء ، في الظلمة ، وعلى ناصية الشارع ظهرت أنوار أخذت تهبط إليها في خطوط متعرجة ، ووقفت جانين ، ووراء الأنوار التي تضخمت أمامها ، رأت أخيراً العباءات الهائلة تلمع تحتها عجالات الدراجات الهشة . مستها حافة العباءات ، وانبثقت ثلاثة أنوار حمراء خلفها في الظلمة ثم اختفت على الفور . فاستأنفت جريها نحو القلعة ، وفي وسط السلالم كان احتراق رئتيها بالهواء المثلج قاطعا حادا حتى لقد أرادت أن تقف . ولكن دفعة أخيرة ألقتها بالرغم منها على سطح القلعة ، بإزاء السور الذي كان يضغط على بطنها . كانت تنهج . وغام كل شيء أمام عينها . لم

يكن الجرى قد أذفأها ، كانت ماتزال ترتعش بكل أوصالها ، ولكز الهواء البارد الذى كانت تبتلعه ، دفعة بعد دفعة ، كان ينسكب فيه الآن بانتظام ، وبدأت تتولد فى وسط ارتعاشاتها حرارة حية خجول ، وانفتحت عيناها أخيراً على فراغ الليل الشاسع .

ما من نفس ، ما من صوت ولا نأمة ، إلا الحفيف المكتوم يصدر أحياناً عن الحجر الذى يفتته البرد إلى رمال ، ما من صوت آخر يشوب الوحدة والصمت الذى كان يحيط بجانبين ، وبعد لحظة بدا كأنه نوع من الدوار الرازح يجر السماء فوقها . فى كثافات الليل الجاف البارد كانت آلاف النجوم تتشكل دون توقف ، وكان قمرها يومض ، وسرعان ما ينفصل عنها وينزلق ، دون أن يحس ، إلى الأفق . لم تستطع جانين أن تنتزع نفسها من تأمل هذه النيران الطائشة على غير هدى . استدارت إليها ووحدها نفس المسار الساكن ، شيئاً فشيئاً ، بكيانها فى أعماق أغواره ، حيث كانت الشهوة والبرد تتصارعان الآن . أمامها كانت النجوم تسقط واحداً بعد الآخر ثم تنطفئ بين أحجار الصحراء ، وفى كل مرة كانت جانين تتفتح ، أكثر قليلاً ، أمام الليل . كانت تتنفس ، وقد نسيت البرد ، وثقل الكائنات ، والحياة المسعورة أو الجامدة ، والمضض الطويل فى الحياة والموت . بعد كل هذه السنوات هاربة من الخوف ، كانت الآن قد انطلقت جريا ، بجنون ، دون هدف ، وهامى ذى تتوقف أخيراً ، وفى نفس اللحظة كان يخيل إليها أنها تعود فتجد جذورها ، وكانت

العصارة تصعد من جديد في جسمها الذي لم يعد يرتعد . كانت تضغط بكل بطنها على سور السطح ، مشدودة نحو السماء التي تتحرك ، كانت تنتظر فقط أن يهدأ قلبها المضطرب مازال ، بدوره ، وأن يتم الصمت في داخلها . كانت آخر عناقيد المجرة تسقط عناقيدها ، إلى أسفل أكثر قليلاً ، عند أفق الصحراء ، وتتوقف بلا حراك . وعندئذ بعذوبة لا تطاق ، أخذت مياه الليل تملأ جانين ، وتغرق البرد ، وتصعد شيئاً فشيئاً من المركز الغامض في كيائها وتفيض أمواجاً متصلة لا تنقطع حتى فمها الذي امتلأ بالأنين ، وفي اللحظة التالية كانت السماء كلها تتمدد عليها ، مقلوبة على الأرض الباردة .

عندما عادت جانين ، بعد أن اتخذت احتياطاتها كما فعلت عند خروجها ، لم يكن مارسيل قد استيقظ بعد . ولكنه تمتع عندما رقدت بجانبه ، ونهض فجأة بعد عدة لحظات . تكلم ولكنها لم تفهم ماذا يقول . نهض وأثار الضوء الذي صفعها في وجهها . سار وهو يترنح نحو الحوض ، وشرب طويلاً من زجاجة الماء المعدنية هناك . كان على وشك أن يندس تحت الملاءات عندما نظر إليها ، وركبته فوق السرير ، دون أن يفهم . كانت تبكي ، تجهش بالبكاء دون أن تملك أن تكفكف دموعها قالت له : لا شيء يا حبيبي لا شيء .. » .

وهكذا تنتهى قصة تلك المرأة التى عشقت الليل ، والسماء ، والكون ، عشقا محبباً لا أمل فيه ، هى قصة المحبة الوجودية للحياة ، مع الوعي الكامل بعقمها .

الجنس والمطلق
فنى رواية أمسى
لجورج باتساي

الجنس والمطلب

ففى رواية أمسى

جورج باتاى ناقد وشاعر وروائى فرنسى من ذلك الرعيل الذى تفجرت به الحياة الأدبية فى فرنسا على أثر الحرب العالمية الأولى . من أولئك الثوار ، المتمردين ، الذين لا يترددون فى أن يمضوا بفكرهم ، وحياتهم إلى آخر الشوط ، مدفوعين باخلاص كلى وبفان كلى ، وقد كان قسمة بارزة من قسومات ذلك العالم الذى يموج بالتيارات والمذاهب الأدبية والسياسية الحادة العنيفة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وحتى وفاته فى ١٩٦٢ . وإذن فقد كان معاديا للدادية - لأنها لم تبلغ من التمرد العقلى ما يريد لها أن تبلغه ! - ومعاديا للسيريالية أيضا لأنه يراها عقلية أكثر مما ينبغى . وفى هذه الفترة أنشأ مجلة «وثائق» التى التف حولها مع ذلك بعض السيراليين ، ثم اتجه إلى السياسة فاعتنق يسارية متطرفة مناهضة للستالينية ، وعمل ضد الفاشية قبل الحرب العالمية الثانية ، ولكنه ظل ثوريا حتى آخر لحظة فى حياته ، وإن اكتسبت أفكاره دقة ووضوحا وتميزا .

وقد كتب جورج باتاى فى الاقتصار ، وله فى الفلسفة كتابه المعروف «الخبرة الداخلية» وكتاب آخر «منهج للتأمل» كما كتب الشعر والأقصاصة الشعرية «كراهية الشعر» وكتب روايات أبرزها «زرقة

السماء» وأخرها رواية «أمى» Ma Mere وهى رواية متميزة نشرت بعد وفاته ، وله فى النقد كتاب « عن نيتشة» و «الأدب والشر» الذى يجمع مقالاته المنشورة فى مجلة «نقد» Critique والذى نشره جاليمار .

وينبغى بداءة ذى بدء أن نؤكد السمة الأساسية لهذا الكاتب الثورى الذى كان مع ذلك على ثقافة عريضة عميقة معا ، وهذه السمة الأساسية هى أنه - فى رأى النقاد جميعا - كاتب الحياة الشبقية erotique ولعله أكثر الكتاب الشبقيين عنفا ، وأغناهم إلهاما ، وأصفاهم وضوحا ونقاء فى القرن العشرين . هو إذن من قبيل الكاتب الانجليزى د . هـ . لورانس ، وإن كان أقرب من لورنس إلى نوع من الربط الوثيق بين الجنس والميتافيزيقا .

رواية « أمى » تقع فى تلك المنطقة الحيوية التى ماتزال مع ذلك مجهولة فى كثير من نواحيها ، تلك المنطقة فى الإنسان التى توجد بين « الجنس» باعتباره إرادة للعطاء جامحة ، وبين « الفكر » باعتباره إرادة للغزو والتملك لاتحدها حدود .

وهذه الرواية لا ترى فى الحياة الشبقية جانبا معزولا عن الحياة جميعا ، بعيدة عن الأفكار الرئيسية التى تتخذها الميتافيزيقا موضوعا لها وتدور حولها ، على أى حال ، حياة الناس . فالشبقية هنا هى عقدة وبؤرة الحياة ، هى تتكشف وتتخذ مجراها فى قلب وعى مرهف الحساسية صاف منير . ولعل أقرب ما يوضح لنا هذا المعنى ،

مانعرفة عن الصلة الحميمة بين العشق الجسدى والعشق الإلهى فى كتابات المتصوفين القدامى ، من العرب وغيرهم . ولكن العشق الجسدى عند باتاى وثيق الصلة بشىء هو أشبه بالحمى الساطعة بين الانكار الكلى ، والإيمان القدسى بالإنسان وحده . إن غياب كل شىء عنده إلا الإنسان ، يفرض عليه فكرة من أفكاره المحورية : إن عريضة الحواس هى نوع من السيادة فى عالم لا مملكة فيه ولا ملكوت ، فقدان معنى كل شىء ، بالنسبة إلى المعايير الميتافيزيقية 'العلقة الماثلة خارج الإنسان ، يعنى عنده أن الخبرة الحية المعيشة هى وحدها التسامى المطلق ، والخبرة المعيشة عنده لا تنفصل عن الجوانب الكوميديّة ، المبتذلة ، والشاعرية معا فى الحياة ، ولكن أهم هذه الجوانب هو التجربة الشبقية . ومادام ينتمى إلى المتشككين الذين لا يعرفون فى الحياة إلا الإنسان ، فإن التجربة الجنسية أو الشبقية تقوم عنده مقام القربان عند المؤمنين ، انها تكشف القدسى ، وتتصل بالسر وتتجاوز حدود الممكن إلى تخوم المستحيل ، إلى عتبات المطلق .

هذا القربان ، أو هذه الذبيحة التى تقدم على شكل عريضة حسية ، تدور عنده فى جو كأنه طقوس وشعائر العبادة ، فإن البذاءة الجنسية ليست ابتذالا للحواس بل هى تكشف بشاعة الفجور المستنفذ ، ومضض الشهوة التى لا جدوى منها ، وغثيان الأشباع الذى تتولد فى عقبه الشهوة من جديد ، أكثر استنشاطة وتوقدا ، أكثر تطلبا ومغالة ، فى نطاق من تصور ميتافيزيقى محدد واضح : ليس هناك

من مقدس إلا الإنسان ، وليس هناك من مطلق إلا ما يدور في جنبات الإنسان .

وهو يقول : «إننى أفكر ، كما تخلع البنت فستانها » أو « إن الفكر فى غاية حركته ، هو انعدام كل حياء ، هو البذاءة بعينها » .

وفى رواية «أمى» نجد الراوى ، فتى فى العشرين من عمره ببيير ، الذى يستيقظ على سماع صوت يناديه ، صوت أمه الذى طالما ناداه فى ليالى المرض والقلق والخوف ، ولكنه صوت ينبعث الآن من داخله ، بكل نعومته وشحنته من الحنان والخطر . وموضوع الرواية ، كموضوعات المركيز دى ساد ، جرىء مقتحم لايبالى بالمواضعات الاجتماعية التى تكاد تبلغ مبلغ التقديس الورع عند الناس . فالأم هنا ، بعد وفاة زوجها تلقن ابنها دروس الإغراق فى الحسية والشبقية ، والثلل الفعلى بالخمير ، والسكر الجنسى فى جموح من العريضة والفجور . ولكنها تدور مع ذلك فى ضوء رقيق رومانتيكى من الحب . إن الأم هنا تلقن ببيير وعيا جديدا بإمكانيات لاحدود لها من المتعة والخوف . ودرجة فدرجة ، فيعرف الحقيقة المخيفة الباهرة التى لا تطاق : أنها لاتعيش ولا تنبض ولا تهتز إلا من أجل المتعة ، والسرور ، واللذة الحسية ، وأن مافيهها من شر وخبث إنما يتأتى عن علة واحدة : أنها تتطلب المزيد من السعادة ، بلا توقف . وهو يقبل الحب الذى تعلمه أمه إياه : حب صديقاته : ريا ، وولو ، وهانسى ، يعرف جنون الحب الشبقى بين أحضانهن ، فالحب الذى يقع على

حافة الدموع والضحك ليس منفصلا لحظة واحدة عن الشبق عند جورج باتاى ، الصلة بينه وبين الأم ، صلة تكاد تشفى على الإثم بالمحارم ولكنها لا تبلغه قط ، ولاشك أن فى هذه الصلة ما يوحى بالطقوس الدينية البدائية التى يمتزج فيها الجنس بالعبادة ، والتى تحى فيها الأم الإلهة نوعا من العريضة الباخوسية المقدسة .

وإذن فإن التجربة التى يشعلها لنا جورج باتاى فى روايته ، هى على النقيض من تجربة « الزهد » والنسك ، ولكنها تنتهى إلى نفس المصعب . فالتنسك أو التزهّد هو الحد الأقصى للعزوف والتجريد والتنازل ، أما العريضة الحسية فهى الحد الأقصى للقبول ، والانفجار والاقبال الملهوف على الحياة ، والأخذ منها بأيدي مليئة ، والعطاء لها بملء الجسد والوعى . ولكن الحقيقة الداخلية التى يدور حول محورها كل من النسك والعريضة حقيقة واحدة : التسامى من الجزئى إلى الكلى ، الانطلاق من المحدود إلى المطلق ، البحث عن المعنى فى رفض القوانين الخارجية للعالم وتلمس القانون الداخلى للحياة الإنسانية .

وجورج باتاى يقول لنا ، فى هذا الصدد : « اننى لست فيلسوفا ، بل قديسا ، ولعلنى مجنون ... إن منهجى على طرف نقيض من أفكار الخلاص الصوفية ، ومن كل صوفية » .

وإذن فإن فكرة الحب القدسى هى الفكرة التى تلهم هذه الرواية الغريبة الصافية مع ذلك ، والجديد فيها أن هناك علاجا روائيا فذا

لموضوع الشبقية الحسية التى ماتزال مع ذلك شبقية العاطفة
الرومانتيكية «شبقية القلوب» .

وفى الرواية صفحات يمتزج فيها الألم ، والمتعة ، والفرح والدوار
معا ، وحوار يصل إلى أستاذية رائعة فى إمكان الانصهار بين الحسية
والذكاء والفكر معا . بحيث نجد أن المقاييس التقليدية المعروفة فى
الجنس تتلاشى ، وتتكشف أمامنا آفاق وأراض جديدة حقا فى داخل
النفس الإنسانية .

هذه إذن هى رؤيا صادقة وجديدة ، وتلك حقا هى علاقة الفنان
الأصيل ، والفكر الأصيل معا . فإن نقاء جديدا يتضح لنا فى هذه
الرؤيا التى ينصب فيها الفكر والحس على تطلب اللامتناهى فى كل
شئ ، وتلمس المطلق فى كل إشارة ، وإيماءة ، وكلمة . فالأم هنا
تكشف عن الاغراق الحسى العميق الذى لا يكف عن تجاوز الحدود
الإنسانية إلى أبواب القدسى المطلق الموجود فى نطاق الإنسان . فهى
نمط من أنماط الأدب العالمى يمكن مقارنته بمخلوقات الاغراء
والغواية الشهيرة فى الأدب وفى الأسطورة ، نحن هنا لسنا بازاء رسم
واقعى للشخصية ، بل بازاء غوص وراء النمط والنموذج الذى يصور
فكرة ، ومذهبا ، وأسطورة ، الأم - الالهة الباخوسية - هى المخرج
من الوحدة الإنسانية ، من ضرورة الموت ، من فقدان المعنى . هى
الضياع عن طريق العطاء والأخذ الحسى المحكوم بوعى حاد للموقف
الإنسانى الهش .

في ذلك بالطبع أصداء وجودية واضحة ، لكنها فردية متميزة خاصة بالكاتب لا بمدرسة ما ، والمهم في ذلك كله أنه في الحقيقة كشف لرؤيا جديدة وعميقة في قلب مناطق ظلت حتى الآن مظلمة أو معتمة . ولعلنا نقرب من فهم هذه الرؤيا إذا استمعنا إلى جورج باتاى يقول : « في هذه الوحدة والوحشة التي أدخل فيها ، فإن حدود هذا العالم - إذا ما ظلت الحدود باقية - إنما توحى إلينا بإحساس من الدوار ، إحساس بأنه ليس للعالم حدود . هذه الوحدة هي الله وهذا النور في السماء الذي يطوح بنا ، هو نور الموت نفسه . »

الأُسْطُورَةُ والتَمْهِيدُ

مَنْشُورٌ

مِيجِيل - إِنْجِيل أُسْطُورِيَّاس

الأسطورة والتمرد

عند ميچيل -

إنجيل أستورياس

تناولت المجلات الأدبية العالمية المختلفة ، بالتعريف والتعليق ، أعمال ميچيل - أنجيل أستورياس ، وحياته ، على أثر فوزه بجائزة نوبل التي أصبح لها اليوم صيت مستطير ، وشهرة كبيرة

ومن الشائع الآن أن وراء جائزة نوبل ، من العوامل السياسية والإقليمية ، أكثر ربما ، مما وراءها من التقدير الأدبي ، وأن الضغوط ، من كل نوع ، تمارس على الأكاديميين السويديين الثمانية عشر الذين يقررون الجائزة ، تنفيذاً لوصية صاحبها ألفريد نوبل ، لكاتب « أنتج في ميدان الأدب أعظم الأعمال امتيازاً باتجاهاته المثالية » .

وقد استخدمت هذه العبارة ، بكل ما فيها من غموض ، « الاتجاهات المثالية » ، عذراً وتكئة كلما أقترفت لجنة الجائزة خطأ فاحشاً في التقدير . وأخطاؤها الفاحشة غنية عن التعريف ، فلم يحصل على الجائزة سترندبرج ولا تولستوى ولا جوركى ولا هـ . ج . ويلز - كما استخدمت أيضاً مبرراً ومسوغاً كلما لقي تقرير اللجنة

تقديرًا من عامة الكتاب والمثقفين في العالم . ومع ذلك فقد حصل أندريه جيد وفرانسوا موريyak على الجائزة وهما أبعد الناس عن « الاتجاهات المثالية » وحصل عليها منذ بضعة أعوام كاتبان صهيونيان تقوم كتاباتهما على مقدمة أساسية تناقض كل اتجاه مثالي : مقدمة تنطوي على تمجيد التفوق العنصري والتفرقة العنصرية والدينية !

وعلى أي حال فقد بدأ اسم استورياس يتردد ، بالحاح ، منذ أن قوبل ترشيح بابلو نيرودا للجائزة ، بشيء من التحفظ ، بل من المعارضة . وهو ما كان متوقعًا بطبيعة الحال . وعندما رشح الشاعر المكسيكي أوكتافيو باث للجائزة ، كان الاعتراض أنه مازال صغير السن بعد وهو في الخمسين من عمره . ولكن أحدا لم يتذكر أن كيبلنج حصل على الجائزة وهو في الثانية والأربعين ! ذلك كله يدخل في نطاق التدليل على أن جائزة نوبل إنما تمنح غالباً لاعتبارات سياسية وتحت ضغط معينة . فلا يمكن لأحد أن ينسى أن ونستون تشرشل قد منح جائزة نوبل عن الأدب !

ولكن فوز استورياس بالجائزة - وهو سفير جواتيمالا في باريس - لم يلق مثل هذا النوع من الانتقاد . فهو أكثر الروائيين في أمريكا اللاتينية حظًا من الشعبية وحب الجماهير .

ومن الواضح أنه كاتب ممتاز له رصيده من حياة خصبة بالنضال المشرف والإبداع ، وقد حصل استورياس على الجائزة في التاسعة

والسنتين من عمره ، ولم يكن قط من أعضاء حزب سياسي معين ، ولكنه مع ذلك أنفق معظم حياته إما في المنفى أو في السجن ، سواء في جواتيمالا أو في الأرجنتين . وقد حصل على الدكتوراة برسالة عن « المشاكل الاجتماعية للهنود » ، أهل البلاد الأصليين في أمريكا اللاتينية ، وهو في الثانية والعشرين من عمره . وكان ، بعد ذلك ، وثيق الصلة بحياة هؤلاء الناس ، في قراهم البدائية الخشنة ، وكان لذلك أثره الكبير في كتابات استورياس .

بدأت حياة المنفى عند استورياس في الرابعة والعشرين من عمره . فر أمام طغيان الديكتاتورية في بلاده ، ولجأ إلى لندن ، ثم إلى باريس ، حيث أصبح « سيرياليا ملتزما » تحت تأثير أندريه برتيون . وصدر له كتابه الأول الشهير « أساطير جواتيمالا » الذي قدم له بول فاليري وقال عنه « إن هذا العمل يشرب ويعب عبا ، أكثر مما يقرأ » . وعندما كان في الحادية والثلاثين اختير مستشاراً لسفارة جواتيمالا في باريس ، وعاد إلى جواتيمالا في عام ١٩٢٤ ومعه مخطوطة كتابه « السيد الرئيس » . ولكن الظروف السياسية المعروفة في أمريكا اللاتينية كانت تحول دون نشر مثل هذا الكتاب الذي يصور عسف الديكتاتورية ، وتدخل ، بل سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية على مصائر الناس والشعوب في أمريكا اللاتينية . ولم يظهر الكتاب إلا بعد عشرين عاما . وسجن استورياس في الأرجنتين ، مع ١٨٠٠ مثقف وصودرت كل ممتلكاته ، وأودع أهله السجن ، كرهائن .

وفي خلال ذلك كله كتب استورياس «رجال الذرة» و«البابا الأخضر» و«عيون المدفونين» و«العاصفة» وهي كلها روايات تصور الظروف الفاجعة التي يحياها الفلاحون في أمريكا اللاتينية وقد ظهرت له مجموعة من المسرحيات في عام ١٩٦٦ .

وكتب استورياس قصيدة ملحمية طويلة ظهرت بعض أجزاءها مبكراً في ١٩٥١ و١٩٥٥ .

إن روايتين مثل «أساطير من جواتيمالا» و«السيد الرئيس» ، وهما على طرفي نقيض ، يترجمان عن التيارين الرئيسيين في عمل استورياس وفنه . فهناك ، من ناحية ، الغنائية ، والتهويل ، وابتعاث الماضي ، والعودة إلى حياة الأسلاف - ومن المعروف أن استورياس درس حضارة «المايا» القدامى أجداد أهل أمريكا اللاتينية الأصليين ، وأنه ينحدر من أصلابهم ، وأن حياتهم القديمة ، وما بقي منها في ذاكرة الشعب وأساطيره تفتنه وتسحره - وهناك من ناحية أخرى الالتزام السياسي ، والتصوير الاجتماعي ، وإدانة الطغيان ، ف«العاصفة» ، مثلاً تصور المزارع الشاسعة في أمريكا اللاتينية ، ومأساة حياة الفلاحين فيها ، و«البابا الأخضر» قصة احتكار ضخمة يفرس نفسه في أمريكا الوسطى ، و«عيون المدفونين» قصة ثورة العاملين ورفضهم الاستغلال .

ويمتاز فن استورياس بالقوة والأصالة باعتباره يملك ناصية المقدرة على حكاية قصته الاستثنائية باهتمام قارئه ، كما يمتاز بالدأب

والمثابرة في تجميع الصور الفنية وتنسيقها ، مما يؤدي إلى تدفق سيال أسر في صياغة رواياته .

من رواياته التي ترجمت إلى الفرنسية « بركة الشحاذ » رواية تنتمي إلى التيار الأسطوري الذي كتبت فيه رواية « أساطير من جواتيمالا » . فلا تبرز هنا كراهيته للشر والطغيان ، ولا تظهر هنا إدانته للنظم الاقتصادية التي تحيل البشر إلى عبيد ، إنما يبرز مذاق الحلم وقيمه ، حيث يمتزج الحلم والواقع ، وتتجسد الشخصيات الأسطورية ، وتسقط الحواجز بين عالم الإنسان والحيوان ، وتنتهي سطوة القوانين الطبيعية .

ولكن سحر اللغة عنده ، وسحر الصور التي تمت بصلة إلى عالم السيريالية وعالم الأسطورة ، إنما يغلف - في نهاية الأمر - ذلك التمرد الكامن العميق على العنف والجور والطغيان - سواء في ذلك كان الجور الذي توقعه نظم ديكتاتورية سياسية ، أو أوضاع اقتصادية ظالمة ، أو كان مجرد سطوة تمتاز بها قوانين الطبيعة والكون نفسها . وقد اختار هذا الكاتب أن يبحث ويجد الكلمات التي لا يستطيع أن يجدها أو لا يستطيع أن يقولها أولئك الذين بلا صوت ، الملايين من أولئك الصامتين ، في كل مكان ، وزمان .

إن هذا السفير الذي قضى معظم حياته منفياً ، وتقلب في مختلف المناصب الدبلوماسية ، وعرف السجن في شيخوخته ، وحظى بتقدير عالمي ، على المستوى الشعبي والرسمي معاً ، مازال هو الكاتب الذي

يرتعد أمام قسوة رسالته ، ويخافها كما يخافها أى كاتب يبدأ أولى خطواته ، ويقدم عليها مغامراً بنفسه . كان زائره ، فى غرفته الفسيحة ، غرفة سفير فى باريس ، يصدىء إذ يرى آلة كاتبة على المكتب ، وورقا أبيض . كان أستورياس مازالت تعذبه ، وتستثيره ، مواجهة هذه الورقة البيضاء ، وهذه الآلة الكاتبة ، وهو يقول : « إننا جميعاً أشقياء مساكين أمام هذه الآلة . يكفى أن نواجهها حتى نضل ، دائماً ، فى حالة من الفزع والارتضاع . إن الإلهام والوحى ، بلا شك ، يواتينا ، أحياناً ، بمحض الصدفة والتوفيق . ولكن معظمنا يشقى - كالعبيد - أمام كل كلمة . ذلك أن الكلمات هى التى تغطى كل شىء ، وإليها يعود كل شىء » .

**النضال السياسي والأدب
مع الأديب الجزائري
مولود معمري**

النضال السياسى والأدب مع

الأديب الجزائرى مولود معمري

مولود معمري كاتب جزائرى من الرعيل الرائد للكتاب الجزائريين الذين بهروا العالم فى الخمسينيات والستينيات بصدق أدبهم وحرارة حسهم النضالى معاً .

ظهرت أولى رواياته « القل المنسى » فى ١٩٥٢ وفازت بجائزة « المحلفين الأربعة » ، وأصابته شهرة عريضة ، ثم كتب بعد ذلك « نوم العادلين » التى ظهرت فى ١٩٥٥ ، وكتب روايته الثالثة « الأفيون والعصا » عام ١٩٦٥ ، وقد خاض غمار الحرب العالمية الثانية ، وأسهم بدوربارز فى نضال تحرير الجزائر ، كما شارك بنشاط ، فى مؤتمرات الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، ونهض فيها بمهمة الكاتب المناضل العميق الثقافة الواسع الأفق ، حتى توفى أخيراً .

استقينا مادة هذا الموضوع من إسهامه فى المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين الذى كان قد عقد فى بيروت فى أواخر شهر مارس ١٩٦٧ ، ولكن الموضوع مازال راهناً ، بل ساخناً حتى بعد مرور نحو من ثلاثة عقود .

مولود معمري يصور فى أعماله المجتمع الجزائرى ، وخاصة فى

القرى القبلية حيث تصطدم التقاليد السلفية بآثار الحضارة الغربية التي يجرها وراءه الاستعمار ، ويصور الصراع الحتمي الذي ينشب في هذه الظروف ، ويؤذن بالحل الحتمي : التحرر من الاستعمار ، والتحرر ، بعد ذلك ، من كل ما يأتي قيداً على الإنسان . كان ذلك إيمانه ومبتغاه .

ومولود معمري - إلى جانب مقدرته البارزة في التصوير الاجتماعي - شاعر يشيع في كتابته أسى ، ومرارة ، ولكن شاعريته محكومة بثقة في المستقبل فتية وصلبة العود . كانت كلماته الموجزة توحى وحدها بصوت أرض الجزائر ، وشهادتها . وفي رؤياه حدة وغضوضه بكر ، وهو إذا كان يكتب بالفرنسية ، يكتبها بروح العربى الأصيل مع ذلك ، حتى لقد شبه بعض النقاد كتابته بترجمة - في غاية الجمال - من العربية ، بإيقاعها ، بصورها ، بأصالتها . وفي هذا المناخ الشرقى الذى تعبر عنه لغته الفرنسية الحساسة الشاعرية ، قارن بعض النقاد كتابته ، في بساطتها وعظمتها ، بأغانى « نشيد الأنشاد » .

لقد كتب مولود معمري الرواية ، والمسرحية ، وكتب للسينما أيضاً ، ولكنه أساساً ، كما كان يقول عن نفسه : « مناضل جزائرى بسيط ، يحمل السلاح والقلم في وجه العدو ، في أى مكان وفي أى زمان » !

كان مناضلاً جزائرياً بسيطاً ، وعظيماً .

وفي مواجهة نغمات الاحباط واليأس وإنكار قيمة الأدب أو قدرته على التغيير الاجتماعى - ولو على المدى البعيد ، ولو بشكل خفى غير مباشر ولكنه كذلك قوى الأثر - وهى النغمات التى تسلت فى السنوات الأخيرة إلى أفكار ورؤى كثير من الكتاب الغربيين ، بل وكتاب « العالم الثالث » أنفسهم ، جدير بنا حقا أن نسترجع نغمة التفاؤل الصاحى الدقيق والحذر الذى نستشفه من أفكار ، ورؤى ، مولود معمري .

وفي محنة الردة والعطب التى تمر بها الجزائر الآن ، فى هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، جدير بنا حقا أن نعود إلى أفكاره وتصوراتة التى مازالت صحيحة وفعالة وأن نذكر نضاله البسيط ، العظيم .

نحن نعرف ما يثار ، بين الحين والحين ، من العلاقة بين الأدب والعمل السياسى ، وما يدور حول ذلك من مناقشات ، وما يقام عليه من نظريات . وقد أشار مولود معمري ، إشارة موجزة إلى موقف الكتاب الجزائريين فى هذا الصدد فقال : « إننا نعرف كل الثقة ، وكل التقدير الذى يحظى به شعبنا من قبل كل البلاد الشقيقة والصديقة فى ثلاثة أرباع العالم الذى يطلق عليه ، عادة ، اسم العالم الثالث .

وإذا كان ذلك يشرفنا ، من ناحية ، فإننا ، من ناحية أخرى ، نعى كل الوعى مدى المشقة لا فى أن نكون جديرين بهذا الشرف المخوف الثقيل التبعة ، بل فى أن نظل جديرين به ، دون أن تقلل منه ، على أهون وجه ، الظروف العفوية أو أوجه القصور الممكنة الوقوع

ومع ذلك فقد بذلنا ، وسوف نبذل ، كل ما يقع في وسعنا وطاقتنا حتى نظل جديرين بهذه الثقة ، وهذا التقدير . وفي سبيل ذلك نعتقد أن الثبات على العمل الثوري ، والوفاء لاختيار معين لمبادئ سياسية محددة يجب أن تظل المبادئ الأساسية لنشاط يستهدف ، في الجوهر ، تحرير الإنسان ، وارتقاءه .

فلماذا تعمد معمرى أن يقول كلمة « مبادئ » ؟ إن المسألة إذن بالفعل مسألة مبادئ . وقد حدد هذه المبادئ بأنها سياسية ، وليست أدبية . فلماذا ؟

يرى معمرى ، أولاً ، أن العنصر السياسى لا يمكن انفصاله عن العنصر الأدبى ، ولا يمكن انفصاله عن العنصر الثقافى . ولأنه لا توجد - لا في الظروف الراهنة ولا في أية ظروف - ولا يمكن أن توجد ، ثقافة لا سياسية . وكل ثقافة تبتغى تحقيق ذاتها باعتبارها ثقافة ، هي بالضرورة سياسية ، وبالضرورة ملتزمة ، وهناك دائماً ، وراء الفعل الثقافى ، فعل سياسى ، والعكس صحيح .

وثانياً ، لأنه لا يمكن أن تتحقق بالفعل ثورة ما - كما نعرف أيضاً - إلا إذا اتخذت ثلاثة أبعاد : بعداً سياسياً ، وبعداً اقتصادياً ، وبعداً ثقافياً .

رأى معمرى في انعقاد المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين ، لا عملاً أدبياً بحتاً ، بالمعنى الأدبى للكلمة ، بل أولاً وقبل كل شيء عملاً سياسياً ، أى خطوة هامة تستهدف تغيير وضع ما ، بل

- ولم لا ؟ - تستهدف تغيير مفاهيم معينة . ذلك أن الأمر قد يتعلق
- بل هو يتعلق بالفعل - بمفاهيم معينة ، وخاصة في مسائل الكفاح .
ويهمنا هنا أن نعود إلى ذكرى تكاد تكون بطاقة شخصية
يستخرجها المرء من الأدراج ، كلما ارتفعت الأمور إلى ذروة من
الذرى . ففي ذات يوم اجتمع رجال كانوا فيما مضى مستعبدين ،
مستعمرين ، مستغلين ، نهبت ثرواتهم ، وحرموا من ميراثهم
وتراثهم ، رجال عارية أقدامهم في خفافهم وصنادلهم ، وقد انبثقوا
من صلب هذه الشعوب البدائية التي يتضاعف سكانها في سرعة
رهيبية ، وكتب عليها الاستجداء المزمّن ، اجتمعوا ذات يوم في
باندونج ، بعد زحف طويل عبر التاريخ وبعد جحيم من العذاب الممتد
عبر ظلمات الاستعمار .

كان هؤلاء الرجال قد جاءوا من كل مكان ، من كل مكان في آسيا
وأفريقيا ، من ثلثي سكان العالم . ومع ذلك فقد التقوا هناك . وبغض
النظر عن القرارات التي اتخذت ، والتي لا تعليق عليها هنا ، فإن
هناك شيئاً تفصيلياً - ولكنه على غاية الأهمية - يجدر بنا أن نتوقف
عنده : هؤلاء الرجال لم يكونوا يعرفون بعضهم بعضاً ، بل لعل منهم
من كانوا يمقتون بعضهم بعضاً ، من قبل ، فقد علمنا الاستعمار
كراهية إخوتنا .. ومع ذلك فقد وجد هؤلاء الرجال أنفسهم مجتمعين
معا ، ذات يوم ، لأن عاملاً مشتركاً جمع بينهم : ثقل أغلال القهر
الاستعماري الراضحة ، والإذلال اليومي الذي تحملوه ، جيلاً بعد

جيل : أى إنكار شخصيتهم ، والعدوان على كرامتهم الإنسانية . كان ذلك اليوم يوما حاسما ، فقد أدركت الجماعة قوتها على الفرد ، والأغلبية المستقلة على الأقلية ، والعدالة على الجور . وأذنت باندونج بيقظة الجماهير ، وبنهاية نظام .

كانت هناك ، بعد ذلك ، باندونج مرة أخرى ، ومرة بعد المرة ، سواء كان ذلك فى كلكتا أو فى القاهرة ، فى أكرا أو فى كولومبو . وكانت هناك بعد ذلك أعلام كثيرة ارتفعت فى الرياح ، وسارت الشعوب الأفريقية الآسيوية ، بسكانها الذين يتضاعفون فى سرعة رهيبية ، مسيرتها التى لا تكوص فيها نحو الحرية . وكشف العالم الثالث عن نفسه ، وكان التضامن الأفريقى الآسيوى ضد الامبريالية ، وضد الاستعمار ، فى مرات عديدة ، عنصراً حاسماً فى حصول بعض البلاد على سيادتها القومية .

وقد خاض التضامن الكفاح على الجبهات السياسية ، والاقتصادية ، والعسكرية ، كما خاض الكفاح أيضا - فلا يجب أن ننسى ذلك - على الجبهة الثقافية . ولن نفى أبداً بحق الفضل الذى يعود إلى جنود الكلمة الذين لم ينل منهم ومن قط ، والذين استطاعوا أن يجعلوا من الكلمة فعلاً ، ونضالاً ، ومعركة شرسة عنيدة ضد الامبريالية والاستعمار . فالصحفيون قد أشادوا بكفاح التحرر ، والكتاب والشعراء أفردوا لهذا الكفاح أفضل صفحاتهم ، وأجمل

أغانيهم . وعلى ذلك النحو رد الكاتب تلك الفكرة البورجوازية عن ثقافة زخرفية ، ثقافة الفراغ والجدة ، واعتنق ثقافة المعركة التى تعبر عن الحقائق اليومية ، وعن هموم الشعوب وأمانيتها .

وعلى ذلك فقد عادت للكاتب مكانته أمام التاريخ ، وأمام الشعب وفى الوقت نفسه ، وإذ اكتشف الكاتب الشعب ، فيما وراء الحدود فقد اكتشف أيضاً أخاه فى المعركة ، اكتشف الكاتب الآخر

كان النضال من أجل تحقيق الاستقلال الوطنى والسيادة القومية يتقدم بخطوات واسعة ، وقد رفرفت أعلام الكثير بل الغالبية العظمى من الدول الأفريقية الآسيوية المستقلة ولاشك أن ذلك يؤثر على دور الكاتب فى هذه البلاد .

يرى معمرى أن المعركة فى سبيل التحرر لا تنتهى بالتحرر السياسى من ربة الاستعمار . ويرى أن دور مؤتمر الكتاب الأفريقيين الآسيويين لا ينتهى بحرية أخربلد مستعمرة ، لأن التحرر السياسى ليس إلا مقدمة ، لأن رسالتنا هى مساعدة التحرر بالنسبة للمستعمرين فقط ، بل بالنسبة للناس جميعا ، لأن كل قوى الاستعباد لا تموت برحيل آخر جندى من جنود الجيوش الاستعمارية ، وذلك بالضبط هو وضع مشكلة التحرر ، فى الآداب الأفريقية الآسيوية ، فى وضعها الصحيح .

أن الكاتب الأفريقى يجب أن يحدد ذاته فى سياق جديد ، ولكى يحدد ذاته ، يجب أولا أن يجرد الرجل المتدفق بالحوية والذكورة ،

فى ذاته ، ويكشفه واضحا للعيان . أى أنه يجب ، أساسا ، حل سلسلة التعميمات والأضاليل والثنائيات التى كانت حتى الآن تحكم وضع الكاتب الأفريقى . فهو يتكلم لغة أفريقية ولكنه يكتب بلغة أجنبية ، هى فضلاً عن ذلك ، لغة المستعمرين القدامى ، وهو يريد - بل ينبغى له - أن يتجه إلى جمهور أفريقى من القراء هو جمهوره الطبيعى ، ولكن الغالبية الساحقة من قرائه من الأوروبيين . حتى ليتمكن القول إن تحررنا - ككتاب أفريقيين - متأخر عن تحرر شعوبنا .

هذه بلاشك مشكلة من أعقد المشاكل التى تواجه الأدب الأفريقى ، خاصة بعد موجة التحرر العارمة التى اكتسحت القارة فى حقبة الستينيات . وهى مشكلة تفضى بنا مباشرة إلى ضرورة استجلاء الظروف - أعنى الظروف التاريخية على الأخص - التى أدت إلى ظهور هذا اللبس ، وهذه الثنائية ، فى وضع الكاتب الأفريقى . وفى رأى معمى أن القارة الأفريقية قد ظلت ، زمنا طويلا ، قارة بلا صوت . أو على الأقل بلا صوت هو صوتها الحق الذى تستطيع فيه أن تتعرف على نفسها ، وأن تمتزج بالآخرين .

كانت القوى التى نظمت تجارة الرقيق ، قرونا طويلة ، ثم نظمت الاستعمار بعد ذلك ، هى التى تتكلم عن أفريقيا ، وكانت تلك الأصوات ، دائما أصوات الزيف والعسف . ولكن لم تكن هناك أدنى إمكانية لرفع غطاء الصمت الذى كان ينوء طويلاً بأفريقيا ، فقد كان

ثقل هذا الصمت لونا من ألوان الاستعباد الاستعماري وكان لابد للقضاء عليه من القضاء على كل أشكال هذا الاستعباد ، وكان لابد على الأخص أن يبدأ تصور وبدء تنفيذ عملية التحرر السياسي . وفي فترة الأثنى عشر عاما التي انقضت بين تكون حزب التجمع الديمقراطي الأفريقي عام ١٩٤٦ وبين استقلال غينيا - أول بلد أفريقي متكلم بالفرنسية يحصل على استقلاله - عام ١٩٥٨ ، تطور الأدب الأفريقي الزنجي ونما نموا كبيرا ، على ارتباط وثيق مع حركة التحرر ، يعبر عنها ، وينسق أصواتها المتباينة في أوركسترا واحد ، ويسبقها ويتقدم عنها في بعض الأحيان .

ولكن السلطات الاستعمارية بلاشك لم تغفل أهمية الدور الذي كان يقوم به هذا الأدب . كانت السلطات الاستعمارية ، بالفعل قد أقامت نظاما كاملا للشرح والتفسير ، مهمته أن يقوم بالتبرير الأيديولوجي للنظم الاستعمارية . كان الصمت الذي فرضوه بالقوة على الأفريقيين ، علامة ، في تبريرهم الأيديولوجي هذا ، على عيب بل عطب فيزيولوجي عند الأفريقيين ، فهؤلاء الرجال الذين لم يكن لهم صوت ، لم تكن لهم أيضاً ، عندهم روح ، لم تكن عندهم مقدرة فيزيولوجية ، عضوية على القيام بعمل خلاق .

ولذلك أسهم الأدب الأفريقي اسهاما عظيما في قضية التحرر الأفريقي .

ونظراً لتنوع الشعوب التي كان ينوء بها القهر الاستعماري

المتعادل المتشابه ، فقد تحقق التحرر في الأدب الأفريقي بأشكال متنوعة متعددة ، وفقا للسياق الاجتماعي والسياسي أو الأرضية التاريخية لكل شعب من هذه الشعوب . ومع ذلك فإن الوضع الاستعماري الذي كان مفروضا على هذه البلاد جميعا خلق فيها وضعا متطابقا في أساسه . وعندما نفرق بين ميدانين في الأدب الأفريقي ، ميدان الأدب في شمال الصحراء ، وميدان الأدب في جنوب الصحراء ، فليس ذلك إلا بغرض التوضيح النظري لا أكثر . لقد انقضت فترة طويلة من الزمن ، في شمال الصحراء الكبرى ، بين دخول الفرنسيين الجزائر عام ١٨٣٠ وغزوهم مراكش في ١٩١٢ ولكن الأسلوب الاستعماري الذي صقله الاستخدام والتطبيق نحو قرن من الزمان ، استطاع بالفعل أن يوحد ، بسرعة كبيرة ، بين الظروف السائدة في البلاد الثلاثة التي يتكون منها المغرب الكبير .

فقد وجد الاستعمار أمامه هنا ، على الصعيد الثقافي ، حضارة قديمة ألت إلى الركود وإن كانت قيمها ظلت تحكم حياة الشعب في المغرب كله . وكانت المهمة الأولى أمام الاستعمار إذن أن يقضى على الشخصية المغربية ، وقد استنفد الاستعمار جهدا كبيرا ، طوال عشرات من السنين ، في محاولة القيام بهذه المهمة ، على نحو متصل ثابت لا انقطاع فيه ، وحرّم على المغاربة بالفعل أن يلجأوا إلى أى نوع من أنواع التعبير الجاد عن أنفسهم .

وقد كان عليهم الانتظار حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، لكي

ينشأ لون من ألوان التعبير المغربى ، فى ظروف شاقة غير مواتية ، وقد ظهر ذلك أولا فى الصحافة . فقد وجد المستعمرون أنفسهم فى موقف يستحيل فيه عليهم أن يكتبوا الآمال التى ولدتها الحرب ، وساعد على نموها بدء ذبوع الأفكار الوطنية ، وإذن فقد سمحت السلطات الاستعمارية بظهور بضع صحف سميت بالصحف « المحلية » كانت وظيفتها فى الواقع وظيفة صمامات الأمن ، وإن كان لم يكتب لهذه الصحف استقرار .

فكيف واجهت هذه الصحف مشكلة ثنائية اللغة التى فرضها الاستعمار فى محاولة القضاء على الشخصية الوطنية ؟ كانت اللغة المستخدمة فى الصحف عندئذ هى لغة المستعمر كما نعرف ، وذلك حتى يمكن منازلة النظام الاستعمارى فى ميدانه ، وإن كانت قد وجدت مع ذلك بضع صحف باللغة العربية ، ولكنها كانت تتجه ، بطبيعة الأشياء إلى جمهور محدود . ومع ذلك فإن الجمهور الذى كانت تصله هذه الصحف ، فى الواقع ، كان جمهوراً أكبر بكثير من جمهور القراء ، يشرحون الأمور لمن لا يعرفون ، وعلى أسلوب الارتشاح الغشائى ، إذا صح القول وكما يحدث فى الميدان البيولوجى ، كان الناس جميعاً ينتهون إلى المشاركة فى تلقى الأخبار ، بل فى تلقى المذاهب الفكرية والسياسية .

فى خلال تلك الفترة كان الإنتاج الأدبى الحقيقى لا وجود له ، بالفعل . كانت الكتابة نوعاً من المغامرة فى سياق النظام

الاستعماري ، في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين . إن تكوين النظام الاستعماري نفسه وطبيعته لا يسمحان إلا بأناشيد الثناء عليه والتغنى بمآثره . وإذن فهو يحكم على كل إنتاج أدبي محتمل بأن يكون أدبا كاذبا أو أدبا لا قوام له . وقد ظهرت بالفعل في خلال هذه الفترة بضع روايات كتبها بعض المغاربة ، إنتاج خداع لا يتناول أبداً - من قريب أو من بعيد - المشاكل الحقيقية ، ولسبب واضح ، ولكن الأدهى من ذلك أن هذا الأدب يرى المجتمع في بلاد المغرب ، بنفس العين التي تراه بها الأقلية الأوروبية . أى يراه بحيث يحيط من كل مظاهره ، دون تفرقة ، أو يصوره في أحسن الحالات ، تصويرا اثنوجرافيا بحتا ، تصويرا خارجيا ومتشبيها . ومن ذلك روايات الحاج حامو عبد القادر ، ورواية « عزيزة » لجميلة دبيس ، ورواية « بو الأنوار » لزناتي ، وغيرها . هذا أدب يمكن أن نسميه أدبا « محليا » بالمعنى السيئ المشين لهذه الكلمة ، لأنه كان يقبل هذا الوصف لنفسه ، ويقتصر عليه .

وإذن فقد كان الموقف في تلك الفترة ، على الإجمال ، هو أننا لا نجد في بلاد المغرب كلها ، إلا أدبا مكتوبا بالعربية الفصحى لا يكاد يكون له وجود ، فإن وجد فهو يتخذ الأساليب والأشكال التقليدية التي عفا عليها الزمن ، أو إنتاجا باللغة الفرنسية ، إما أن يكون إنتاجا صحفيا بحتا فهو يتصل بالنشاط السياسي لا بالابداع الأدبي ، وإما أن يكون أدبا واقعا تحت سيطرة الغرب الأجنبية ، وهو

على أى الحالين أدب ينوء بالضغط والتقييد والقهر الاستعماري .
هذه الصورة القاتمة إنما هي ، في نهاية الأمر ، نتاج طبيعي
ومتوقع للقهر الاستعماري سواء كان ذلك على الصعيد السياسي ، أو
الثقافي . ولكننا نعرف أن الشعوب لا يمكن أن تقهر على أمرها ،
ونعرف أن صوت الشعب العربي - في بلاد المغرب جميعا - لم يكن له
أن يختنق ، ونذكر في هذا الصدد كلمة الروائي الجزائري محمد
ديب : « لقد كانت المكتبة الوطنية للشعب هي ذاكرته » ومع ذلك فقد
يبدو أن الذاكرة ، والتناقل الشفاهي للأدب الشعبي ليس إلا نوعا من
أنواع الأدب الصغرى ، بالمقارنة إلى الرواية ، والقصيدة ، والقصة ،
وهكذا ... وخاصة أن هذه التقاليد الشفاهية ، بحكم الظروف ، كانت
تدور في شبه سرية ، حتى تستعصى على القهر الاستعماري العالمي .

كانت القصيدة الشعبية ، مثلاً ، تنتقل من فم إلى فم دون أن تتخذ
قالبا مكتوبا أبدا ، على وجه التقريب . وكانت من ناحية أخرى مكتوبة
إما بالعربية الشائعة ، أو باللهجة البربرية المستخدمة في بعض
مناطق المغرب العربي الكبير ، وقد كان المستعمرون يزدرون بهاتين
اللغتين - أو اللهجتين كيفما تريد - ولا يعنون بأن يتعرفوا عليهما .
فهل كان لذلك كله أثر في تطور هذا النوع الأدبي ، بحيث يحق لنا أن
نعتبره بالفعل معبرا عن صوت الشعب في الجزائر ، وتونس ،
ومراكش ، خلال فترة النظام الاستعماري ؟

واضح بالطبع أن الظروف الحرجة ، المهددة التي ظهر فيها هذا

الشعر في رأي مولود معمري ، لم تكن لتتيح له الانطلاق الكامل ، وقد ظل هذا الشعر شعبيا ، دائما تقريبا ، وبقي في أغلب الأحيان قريبا كل القرب من الأشياء والأحداث في أكثر سماتها خصوصية ولكنه مع ذلك ظل الدليل الحي على الوفاء الضارب بجذوره في أعماق التربة ، مهما كان مكتوما مقيدا مصفدا بالأغلال . فهو يتتبع الغزو الفرنسي خطوة بخطوة ، ومعلق عليه . يغنى بانتصارات الشعب ويندب الهزائم ، وأدنى حدث تتولد عنه حكاية أو أغنية ، أو شكاة ، ينقلها الشعراء المتجولون - المعروفون باسم المداحين - من قبيلة إلى قبيلة ، ومن سوق إلى سوق ، وتتجمع حولهم الجماهير ، في حلقات من التواصل الحقيقي . بعد الغزو ظل هذا اللون من الشعر الشعبي ينمو ، على الرغم من العقبات التي وضعتها السلطات الاستعمارية في طريقه . وطوال قرن كامل كان الشعر الشعبي يعطى تاريخا وطنيا لكل الأحداث التي وقعت في بلاد المغرب الكبير ، ويصحح بطريقة عفوية وتلقائية ، كل الأكاذيب وأنصاف الحقائق ، وجرائم الصمت التي كانت تقتربها الصحافة الاستعمارية الخاضعة للأوامر ، أو الأدب المكتوب الذي لم يكد يكون له وجود .

ومهما أفضنا في القول فلن نفى حق الدور الذي قام به هذا الإنتاج الشفاهي . ففي خلال فترة ازدهار الاستعمار - أي بصفة عامة بين ١٨٧٠ و ١٩٣٠ - كانت شعوب المغرب محرومة من كل أداة للتعبير عن نفسها . بل الأدهى أنه كانت في الجزائر محاولة ضخمة ،

منظمة ، لتجريد الشعب من شخصيته : فقد قضى على النظم القديمة السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية للمجتمع الجزائري قضاء تاما . واختفت معظم المدارس القديمة التى كانت تعلم القرآن ، وما بقى منها حكم عليه بحياة نباتية خاملة ، فى الظلال ، تحت رقابة السلطات . كانت الصحف الجزائرية الحقيقية نادرة ، مهددة باستمرار ، مقيدة ، وهى على أى حال لا تصل إلا إلى حاشية محدودة ضيقة من المتعلمين . كان المجتمع الجزائرى مهددا بأن يفقد حتى الوعى بذاته .

وفى هذه الظروف كان الأدب الشعبى ، لأكثر من قرن كامل ، ملاذا حقيقيا لشخصية الشعب الجزائرى وأمانيه . واستمرت التواريخ المنظومة للأحداث تقوم بدورها بالتأكيد ، لأنها كانت تتيح للشعب الجزائرى أن يتلاحم ويتكامل ، فى نفس الوقت الذى تحافظ فيه على تلك القيم التى ساعد نفاذها واستمرارها على نجاح الثورة الجزائرية عند شبيبها فى أول نوفمبر ١٩٥٤ .

كانت المدارس الإسلامية هى التى تعلم القرآن فى الجزائر ، خلال تلك الفترة ومهما كان الضغط عنيفا على هذه المدارس ، فإنها قد نهضت بدور فعال فى الحفاظ على الشخصية الجزائرية العربية ، وعلى القيم التى ساعدت على نجاح ثورة الجزائر .

فقد كانت هناك بالتوازي مع الأدب الشعبى - هذا الخلق العفوى التلقائى الذى يبدعه الشعب - حركة أسهمت اسهاما كبيرا فى إعادة

عقد الصلات بين تقاليد الفكر المغربى وأصوله الإسلامية ، ونهضت حركة العلماء ، فى الواقع ، بمهمة مزدوجة : مهمة الإصلاح الدينى ، وتطهير الدين من الشعوذة الرجعية التى علفت به - كخزعبلا - المرابطين وتقديس الأولياء - ومهمة تدريس ودراسة اللغة العربية . فأرست بذلك قواعد التحرر الثقافى الذى تشابك تشابكا وبيقا بحركة التحرر السياسى .

إننا بذلك نقرب من الحرب العالمية الثانية ، ونوشك أن نستشرف هذا الانفجار الرائع العظيم للأدب الجزائرى الذى هز العالم كله - كما هزته الثورة الجزائرية التاريخية العظيمة .

عجلت الحرب العالمية الثانية تعجيلا كبيرا بالحركة صوب التحرر الوطنى ، وأتاحت فى الوقت نفسه انبثاق الأدب المغربى حقيقة - حتى إن كان هذا الأدب يتخذ من لغة المحتل أدواته ، كما هى الحال دائما على وجه التقريب .

وقد رأينا بالفعل ، خلال بضع سنوات قليلة ، انبثاق سلسلة كثيفة نسبيا من الروايات المغاربية التى تختلف اختلافا جذريا عما شاهدناه من قبل فى هذا السبيل . فمن الجزائريين : مولود فرعون ، ومحمد ديب ، ومولود معمى ، وكاتب ياسين ، ومالك حداد ، وأسيا جبار ، ومن المراكشيين : أحمد سى فريوى A. Sifrioui ، ومن التونسيين ميمى Memmi . والمشاركة لا فى المناخ الفيزيقي والإنسانى بل فى الأمنى والمطامع ، واضحة بين أعمالهم جميعا ، فيما وراء تنوع

مزاج كل منهم ، وهذه المشاركة تكشف عن توافق عميق يبيع لنا أن نشير إلى أعمالهم جميعا ، كوحدة واحدة ، وأعمالهم في الواقع مركزة أساسا حول حركة تحرر مزدوج . فالموضوع الجوهرى في كل هذه الأعمال هو المواجهة بين المجتمع التقليدى والنظام الاستعماري .

تتجسد هذه المواجهة في قصص تروى عن بعض أقدار فردية ، ونحن نجد بطبيعة الحال في التفاصيل كل التنوع الذى يعزى إلى اختلاف طبائع الكتاب ومزاجهم ، ويعزى أحيانا إلى اللبس والغموض الذى يقوم في الحياة نفسها . ولكننا نستطيع القول أن أساس التخطيط الأدبى عند هؤلاء الكتاب جميعا ، أساس واحد ، ويمكن أن نرجعه إلى توقيت من أربع حركات : فالحركة الأولى أن يبدأ كل شيء بتصوير اتصال عنيف ، درامى في الغالب ، بين شخصية روائية نابعة من المجتمع التقليدى ، وبين العالم الغربى ، والمحنة هنا محنة قاصمة ، حتى لنجد البطل ، في الحركة الثانية يرتد على مجتمعه ، ويدينه . بل يبدأ سيره نحو المجتمع الاستعماري بكل ما يجلله من أكاليل الميزات وارتفاع المكانة ، ويريد أن يذوب في هذا المجتمع . ولكن هذا المجتمع يصده بالطبع ، ويلفظه ، فهذه إذن هي الحركة الثالثة . أما الحركة الرابعة فهي العودة ، والوعى ، وقد استنارت الشخصية الروائية الآن وأدركت الطبيعة الحققة للنظام الاستعماري ، فهي تتحرر منه ، وترجع إلى القيم القومية التى كانت قد حاولت أن ترفضها . ولكن هذه العودة ليست مطلقة ، بل هي عودة

مع تمييز الغث من السمين ، فالبطل لا يقبل التقاليد السلفية جميعا على علاتها ، إنه قد تحرر من المحظورات العقيمة ومن كل ما هو رجعى وبال فى التقاليد القديمة.

ولذلك فإن لهذه الأعمال قيمة تحريرية ، على نحو آخر ، غير مباشر ، فى نطاق النظام الاستعمارى الذى انبثقت فيه . فلم يكن للمجتمع المغربى حتى ذلك الحين وجود معترف به على الإطلاق : لا فى القوانين ، ولا فى أحداث الحياة اليومية ، ولا فى الأدب ، ولكن هاهو ذا أدب شمال أفريقيا ، للمرة الأولى يتحدث عن أمم المغرب الثلاثة باعتبارها حقائق موجودة بالفعل ، ليس الاستعمار الأوروبى فى تاريخها ولا فى حياتها إلا حادثة عارضة فاجعة ، وهكذا انقلبت أطراف المشكلة : فقد كانت الحقائق الوحيدة والقيم الوحيدة المعترف بها هى الحقائق والقيم التى تخدم الاستعمار ولم يكن العالم المغربى يتحدث إلا بها ، على نحو سلبى دائما ، ولكن الرواية المغربية تأتى فتصحح هذا الوضع ، على الأقل فى النطاق الخاص بها ، وتقيم هذا العالم من جديد على قدميه ، بعد أن كاد يسير منكفئا على رأسه ، وهى تصور حياة الناس ، فى المغرب الكبير ، باعتبارها الحقيقة الجوهرية ، والاستعمار باعتباره حادثة عرضية وشذوذا ، وإذن فقد وضعت أعمال الروائيين المغربية الشخصية المغربية باعتبارها حقيقة واقعة فى نطاق الفن قبل أن تتحقق هذه الشخصية المستقلة فى النطاق السياسى وترجمت معظم هذه الأعمال إلى اللغات الأجنبية ، وكان

وجودها وحده يقضى بالعدم على كل أشباه الحقائق المغلوطة التي قام عليها النظام الاستعماري ، فقد كانت كل هذه الأعمال تحمل مقدمة واحدة منطقية : أن أمم المغرب العربي قائمة ، وموجودة ، وأن الاستعمار الذي تعانيه ، ليس في المبدأ ، إلا محنة مؤلمة ولكنها مؤقتة عابرة .

في خلال الثورة الجزائرية ظهر جيل من الكتاب ، شبابا أو أقل شبابا ، وهم شعراء في الغالب ، عزفوا سيمفونية الملحمة المجيدة التي صنعها الشعب الجزائري ، ومنهم بشير حاج علي ، وجمال عمراني ، وجان سيناك ، وهنري كريا .

والأعمال التي ظهرت باللغة الفرنسية لا تختلف اختلافا جذريا عن أعمال الفترة السابقة ، وهي في معظمها من أعمال كتاب الجيل الأول ؛ ولعل ذلك فيه تفسير لأنها تواصل العمل الذي بداته قبل الحرب العالمية الثانية دون أن تدخل عليه تغييرات جوهرية ، ومع ذلك فإن الموضوع الذي تتخذه بعض هذه الأعمال هو موضوع حرب التحرير ، أو تدور بعض هذه الأعمال في نطاق حرب التحرير . مثال ذلك « الطلسم » لمحمد ديب في عام ١٩٦٧ ، و « الأفيون والعصا » لمولود معمري في ١٩٦٥ أيضاً ، و « الساحة المضلعة ذات النجوم » لكاتب ياسين في ١٩٦٦ ، وينبغي أن نضيف إلى ذلك كتاب مجامصادجي Mgamsadji « صمت الرماد » وكتاب عبد الحميد بنزين Benzine « يوميات الزحف » . ولكن هذه الأعمال مع ذلك أقل

عددا : ويبدو أن الأدب المغاربي - والجزائري خاصة - يمر بفترة اعتكاف ، وعودة إلى الذات ، وانطواء .

إن الحديث عن الأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية في شمال الصحراء ، وتحليل لدوره في الكفاح التحرري الذي خاضته شعوب المغرب العربي ، على الرغم من محاولات الاستعمار المستميتة للقضاء على الشخصية العربية المستقلة المتميزة في شمال أفريقيا ، حديث مثير وممتع فماذا عن إلمامة سريعة بالأدب الأفريقي المكتوب بالفرنسية - مادام هذا مناط اهتمامنا - فيما يسمى بجنوب الصحراء ؟

يرى معمري أن الحركة الأدبية ، في جنوب الصحراء ، تستجيب لنفس المتطلبات العميقة التي يستجيب لها أدب شمال الصحراء ، وإن كان يتخذ طرقا خاصة بها للتعبير عن نفسها .

وقد ظهر أدب الجنوب ، في ثلاثة مظاهر مختلفة ، متعاصرة أو متعاقبة : أولا كتأكيد للذات ، وخاصة في الشعر . وثانيا كاسترجاع واستعادة للذات ، وخاصة في الأعمال التاريخية أو الإثنوجرافية التي تتناول تحليل الأجناس والشعوب . وثالثا باعتباره تحررا وانطلاقا من أسر الاستعباد ، وخاصة في الرواية .

ولكن كيف كانت بداية هذه الحركة التي اتخذت هذا التفرع الثلاثي الشائق ؟

كانت حركة الإحياء الأدبي الأفريقي - باللغة الفرنسية - في

بدايتها تتميز في الواقع بسمة طريفة . فقد كانت أفريقية ، وأنتيلية - من جزر الأنتيل في المحيط الأطلنطي أو على الأصح في البحر الكاريبي - في وقت معا . ودون أن نرجع إلى الرواد القدامى ، يمكن القول أن أول عمل في الأدب الأسود المكتوب بالفرنسية كان هو رواية رينيه مارون René Marone التي حصلت على جائزة جونغور عام ١٩٢١ ، باسم « باتووالا » Batouala ، ورينيه مارون إداري اقتصادي من أصل مارتينيكي ، وقد اختار عمدا أن يكتب « باتووالا » باعتبارها رواية أفريقية ، فهو يقف إلى صف السود ، ويكتب بطريقة أفريقية - وبخاصة في الوصف - ويحاول منهجيا أن يلمس القوة السحرية للكلمات ، فيعيد بذلك ربط العلاقة بالتقاليد الأفريقية . ومن الممكن إذن أن نقول انه رائد الزنوجة Negritude وفي نفس الوقت ظهرت في باريس جماعات ثقافية يشترك فيها الأفريقيون والأنتيليون جنبا إلى جنب ، ليؤكدوا القيم التي يسمونها « القيم السوداء » . ولكن ظهور « كراسية العودة إلى البلد الأم » لايمة سيزير Aimé Césaire في عام ١٩٣٩ هو الذي بدأ عصر الزنوجة . وأعقب ذلك الشعراء الذين تغنوا بالزنوجة : ليوبولد سينجور ، ودافيد ديوب David Diop وشعراء مدغشقر الثلاثة الكبار : رابيا ريفيلو Rabearivelo ، وجاك رابيمانانجارا ، ورانييفو . ولكن هذه الحركة تمتد ، وتتخذ قالباً محدداً منظماً ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية على الأخص . فقد ظهر أول عدد من

مجلة الأدب والفكر الأفريقى الذائعة الصيت « الوجود الأفريقى »
Présence Africaine فى نوفمبر ١٩٤٧ . وتنصب فى المجلة كل
الميول والتيارات الأدبية والفكرية ، كما تنصب فيها كل أمزجة الكتب
وطبائعهم المختلفة . ومن الواضح أن هذا الاتجاه التجميعى التوفيقى
إنما يفسر بضرورة التجمع والاحتشاد قبل العثور على التحديد
والتعريف ، وفى عام ١٩٤٩ أنشأت مجلة « الوجود الأفريقى » دار
نشر خاصة لها لإصدار الأعمال الأفريقية .

لقد عرفت مجلة « الوجود الأفريقى » بأنها - كانت وماتزال - من
أهم منابر فكرة «الزנוجة» وأدب «الزנוجة» ، وقد أصدر جان بول
سارتر فيها دراسة «أورفيوس الأسود» التى قدم بها المجموعة
الجديدة للشعر الزنجى والملاجشى ، فى عام ١٩٤٨ ، وجعل منها
تقنيا لامعا لفكرة الزنوجة ، وأعطاهما أساسا نظريا . ولكن فكرة
الزنوجة تثير ردى فعل متعاكسين على خط مستقيم ، لا تعوز الحرارة
كل منهما . فأحد الموقفين اللذين تثيرهما فكرة الزنوجة هو موقف
أصحاب الفكرة وأنصارها وأبرزهم بالطبع ليوبولد سنجور ،
وأصحاب هذا الموقف يؤكدون وجود وثبات واستمرار عوامل أفريقية
معينة منها مثلا : الإدراك الحدسى للحقائق ، وهو الإدراك الذى يصل
إلى أعماق ثنية من الإدراك العقلى الغربى الذى يعرف باسم الاستقراء
أو المنطق أو الجدل . وهم يذهبون إلى أن الحفاظ على هذا الإدراك
الحدسى ، وتنميته ، يسهم فى إثراء التراث الإنسانى . أما أصحاب

الموقف الآخر ، فهم أحياناً ينكرون أساس تعريف الزنوجة نفسه . وينكرون وجودها . ولهم عليها اعتراضات كثيرة من أبرزها - مثلاً - أن تحديد هذه الزنوجة ، بشكل قاطع ، وتقسيبتها ، على نحو صلب ، يؤدي إلى عزل الأفريقيين فيما يشبه المعزل الثقافي المغلق على ذاته ، مما يتيح للاستعمار الجديد - في المجال الثقافي أساساً وفي غيره من المجالات بالتالي - فرصة الانقضاض عليها ، وتحطيم التضامن والترابط بين شعوب العالم الثالث ، وتيارات فكرها وأدبها . هذان هما الموقفان المتناقضان بإزاء الزنوجة ، بأوجز عبارة ومع التبسيط الشديد بالطبع . فما رأى مولود معمري في هذه المشكلة ؟

يجيب معمري بأن هذه المواقف والحملات التي أثارته فكرة الزنوجة إنما هي - أولاً - دليل على حيوية هذه الفكرة ، على أنها بالفعل حررت القيم التي تسمى « القيم السوداء » من ربة إنكار طال أمده قروناً ، وعلى أنها في نهاية الأمر تضع المشكلة من زاوية نظر أفريقية حقاً . ومع ذلك فإن هذين الموقفين المتطرفين يقران بوجود قاعدة أو منطلق مشترك ، وأهداف مشتركة بينهما جميعاً . ولكن الحقيقة أن هذين الموقفين ليسا بهذا القطع والحسم الذي صورته الآن . فكل منهما يدخل في دعواه ظلالاً تخفف من حدتها ، وتقربها من وجهة النظر المضادة . فأشد مفاهيم الزنوجة تطرفاً لا يمكن أن ينكر أن ثقافة ما ، ونظاماً ما للقيم ، لا يمكن أن تكون معطيات أبدية ثابتة ، بل هي على العكس تتطور ، وتثرى ، باتصالها بالثقافات

الأخرى ، ونظم القيم الأخرى . وبإزاء ذلك نجد أولئك الذين ينكرون الزنوجة ، بأقصى ما يسعهم من قوة ، يعترفون بأنها ، في لحظة تاريخية معينة ، كانت فكرة ومذهباً تحريراً حقا ، وأنها في شكلها الصلب كانت خطوة لعلها ضرورية ، وأنها على أى الأحوال ، أتاحت السبيل لجهود في التأمل والتفكير مثمرة ، ولو أدت هذه الجهود إلى إدانة الفكرة التى أثارتها .

وإذن فعند معمري أن بعث الأدب الأفريقى الأسود قد أتخذ ثلاثة تفرعات ، تأكيد الذات واسترجاع الذات ، والتحرر .. فقد أخذ الكتاب الأفريقيون والانتيليون يحاولون إعادة بناء الحضارة الأفريقية ، وردوها إلى موضعها الصحيح ، بطرق شتى . هناك أيمنه سيزير الذى يضيف عليها طابعا متطرفا متمردا في كتاب « مقال في الاستعمار » عام ١٩٥٠ ، فيقول مثلاً : « أننى من جانبى أقف إلى صف الحضارات غير الأوروبية ، موقفاً منهجياً . أننى أقف إلى صف المجتمعات التى دمرها الاستعمار » ! وهناك كتاب آخرون من علماء الأجناس ، والمؤرخين ، يذهبون إلى تقصى الأصول والمنابع ، ويتتبعون في ذلك طريق الرواد الأول .

ولاشك أن العمل القياسى النمطى في هذا المجال هو كتاب جومو كينيياتا « في مواجهة جبل كينيا » عام ١٩٣٧ ، ثم يتدفق الإنتاج بعد ذلك في هذا المنحى ، فنجد مثلاً بول هازوميه Paul Hazoumé في كتابه « روح الدأهوميين كما تكشف عنها ديانتهم » في ١٩٥٧ أو

ماكسميليان كوينوم « في بلاد الفون » عام ١٩٣٨ ، يستكشفان الميدان الدينى . ونجد شيخ أنتاديوب Sheikh Anta Diop في « الأمم الزنجية والثقافة » عام ١٩٥٤ ، و « الوحدة الثقافية الأفريقية » عام ١٩٥٩ و « أفريقيا السوداء قبل الاستعمار » عام ١٩٦٠ يستكشف الميدان التاريخى والثقافى .

فما دور الأدب الشعبى فى أدب أفريقيا السوداء ؟

ظهر عدد كبير من الكتاب فى أفريقيا السوداء يحاولون الحفاظ على الأدب الشفاهى التقليدى ، وبعثه ، وحياء كل تقاليد وتراث الشعراء الجوالين الأفريقيين القدامى الذين عرفوا باسم « المنشدين » ففى ١٩٤٧ أصدر بيراجو ديوب Birago Diop « حكايات أمادوكومبا » ثم فى ١٩٥٨ « حكايات جديدة لأمادو كومبا » ونشر فيلى دابو سيسوكو ، Fily Dabo Sissoko فى ١٩٥٣ « الحكمة السوداء » وهى مجموعة من الأمثال الشعبية ، وفى ١٩٥٥ مجموعة من القصائد باسم « هارماكهيس » Harmkhis وفى ١٩٥٥ نشر برنار داديه Bernard Dadie مجموعة من الحكايات الشعبية تحت اسم « الأزار الأسود » ومجموعة أخرى تحت اسم « أساطير أفريقية » فى ١٩٥٧ ، كما فعل ذلك أيضاً كل من كوينوم Quenuom فى « ثلاث أساطير أفريقية » وجوليان أليبينى J . Alepini فى أساطير وحكايات من داهومى ، كما يروى ديكوا Dika Akwa مجموعة من الأمثال فى كتابه « إنجيل حكمة البانتو » ، والكسندر أدانديه A . Adendé

في كتابه « حكمة الأقزام » ويعود نيانى Niané فيكتشف ملحمة سودياتا Soudiata من جديد .

ولكن كل هؤلاء الكتاب لا يحاولون مجرد انقاذ أشكال الثقافة الشعبية ، وكشفها ، بل هم يتلمسون في الأشكال التقليدية أساسا ، عناصر للتنمية والتطور . فيقول بيراجو ديوب مثلاً : « إن الشجرة لا تنمو إلا إذا ضربت جذورها في الأرض المغذية المرضعة » ، بل يذهب بعضهم إلى محاولة استخلاص نظام أخلاقي كامل من هذه التقاليد الشعبية ، فنجد برنار داديه يلقي في المؤتمر الثاني للكتاب والفن السود رسالة عن « الحكاية الشعبية عنصر للتضامن والعالمية » .

ونستطيع أن نعتبر بعض الروايات الأفريقية نابعة عن هذا الاتجاه نفسه ، فهي روايات ترسم الواقع الأفريقي كما يراه أفريقي ، من الداخل . ومنها مثلاً رواية نازى بونى Nazi Boni التي أصدرها عام ١٩٦٢ باسم « غسق الزمن القديم » ورواية تشيبامبا Tchibamba في ١٩٤٨ باسم « نجاندو » ، وعلى الأخص روايتان للكاتب الغيني الشهير كامارا لاي Camara Laye « الولد الأسود » في ١٩٥٣ و « نظرة الملك » في ١٩٥٧ . وهذه الأعمال إنما تهدف إلى أن تكون تصويراً أميناً ، وإعادة للأمور إلى نصابها ، في وقت معا . وفي نفس الوقت أسمعنا الشعراء صوت أفريقيا ، في موجة نادرة لا تنكر ، ومنهم مثلاً تشيكايا اوتامسى Tchikaya U Tamsi في

« نيران الغابة » عام ١٩٥٢ ، وبرنار داديه في « حلقة الأيام » عام ١٩٦٢ .

وبالنسبة إلى رواية « الولد الأسود » لكامارا لاي ، فإن الحملات العنيفة التي أثارها ظهور هذا الكتاب ، على صفحات مجلة « الوجود الأفريقي » ستظل في ذاكرة التاريخ الأدبي ، أوضحت هذه الحملات بأنه ، حتى في هذه الفترة المبكرة نسبياً ، كان من المتعذر بل يكاد يكون من المستحيل أن يتكلم الروائي عن أفريقيا ، أو يصورها « تصويراً أميناً » كما قلت ، إذا جردها من الواقع الاستعماري الذي كانت تعانيه ، وحتى في الشعر ، في الفترة بين ١٩٤٨ و ١٩٥٥ حاول شعراء مثل برنار داديه ودافيد ديوب أن يكتبوا شعراً نضالياً .

ففي الرواية الأفريقية - وهي الشكل الذي ولد ونما في فترة متأخرة - أخذ الحاضر يلقي بثقله ، فيجعل من الأدب الأفريقي أدب معركة ، وكفاح . هنا ظهرت كل جوانب الواقع الاستعماري يصورها المستعمر الذي ، زح تحت عبء هذا الواقع . هنا نجد مونجو بيتي Mongo Beti في روايته « المدينة القاسية » عام ١٩٥٤ يصور كل مساوئ الحلف الاستعماري الاقطاعي ، وفي روايته اللاحقتين : « مسيح بومبا المسكين » و « ملك المعجزات » يصور فشل المبشرين المسيحيين ، ونجد كاتباً مثل فرديناند أويون Ferdinand Oyono يصور هذا الواقع الاستعماري في روايته « حياة خادم » و « الزنجي العجوز والوسام » بل تتخذ بعض الأعمال الروائية موضوعها من

الأحداث السياسية الأقرب عهداً مثل «كلامبيه» لبرنار دادييه أيضاً (هذا كاتب وفير الإنتاج مرموق المكانة ، من ساحل العاج) ، ومثل رواية سيمبين عثمان ، من السنغال ، التى ظهرت تحت عنوان « أطراف غابة الله » . والواقع أنه على الرغم من اختلاف الآراء وارتطامها حول تصور الرواية الأفريقية ، فإن هناك تكاملاً ديباليكتيكياً بين الصيغتين المتناقضتين اللتين يدور حولهما النقاش والحوار . فالصيغة الأولى هى تصوير الحياة الأفريقية كما هى - كما يقول كامارا لاي : « لا أريد أن أقول شيئاً أكثر مما رأيته عيناى ، ولم أرو أكثر منه » . ولكن هذه الصيغة التى وصفت بأنها تصور حذر ، قاصر ، غير واقعى ، هى فى الحقيقة صيغة أصيلة ، لأنها شكل آخر من أشكال الاحتجاج على النظام الاستعماري ، ومنازلته ، أما الصيغة الأخرى فهى صيغة الرفض الصريح ، والكفاح السافر . وقد كان على الروائيين الأفريقيين أن يجدوا الصيغة التركيبية البناءة التى تحتوى على العناصر الإيجابية من كل من الصيغتين المتناقضتين : ذلك أن التصوير الغنائى لأفريقيا التى يكاد لا توجد فيها الظاهرة الاستعمارية تصوير غير واقعى .

وقد حاول كتب كثيرون أن يصلوا إلى هذه الصيغة التركيبية الفنية ، حتى من قبل موجة الاستقلال التى اكتسحت أفريقيا ، وعلى الأخص بعدها بقليل . ويبدو أن ذلك هو النتيجة المنطقية لهذا الجهد الطويل نحو التحرر الأفريقي . ففي الميدان الفكرى نجد كتباً مثل

« روح اقزام أفريقيا » أو « فلسفة البانتو » تظهر فيها آثار الفكر المسيحي ، أو الفكر المسيحي الجديد المتصل بالميدان السياسي . وفي الرواية نجد « تيرنو بوكار » للكاتب أمادوبا هامباتي Amadou Ba Hampaté ، و « المغامرة الغامضة » ، لشيخ حميدو كاني Hami-dou Kané ، وهي تستلهم وحيا دينيا إسلاميا . ثم نجد أخيراً الماركسيين مثل مجموت ديوب Magemout Diop وعبدالله لاي .

ومع ذلك فإن من الحق أن الأدب الأفريقي ، سواء في شمال الصحراء أو في جنوبها ، قد اعتراه البطء ، وشابه نوع من النضوب ، بعد استقلال البلاد الأفريقية . إن هذه الظاهرة ، بفجائيتها الغريبة ، وشمولها قد استرعت فضول المراقبين واثارت قلق الأفريقيين أنفسهم . وهناك في الواقع في هذه الظاهرة ما يشبه التناقض المزعج . فقد حصل الأفريقيون على حريتهم التي كانوا يطالبون بها ، وتطالب بها أعمالهم الأدبية ، في عنف بالغ أحيانا ، وقد كان ينبغي لذلك أن يكون مهينا للمزيد من الخلق ، أن يخلق مناخا صالحا لازدهار الأدب ، ومع ذلك فقد حدث العكس حتى الآن . إلى حد أن البعض قد أخذ يتساءل بقلق ما إذا كانت الأصوات الأفريقية لا ترتفع إلا في ظل الكبت والقهر ، وما إذا كان الكتاب الأفريقيون قد غاض معين إلهامهم عندما لم يعودوا يجدون الاستعمار يدينونه وينحون عليه باللائمة . وخطر ما في هذه الظاهرة أنها لا تقتصر على بلد بعينه أو كاتب بعينه ، أي أنها ليست وليدة الصدفة ، ولكن لا بد

أن لها أسبابا عميقة وعامة ، وإذن فينبغى لنا أن نتلمس هذه الأسباب ، سواء في الميدان الاجتماعى أو في ميدان التحليل الأدبى نفسه .

يرى معمرى أن بضع حقائق كفيلة بأن تلقى الضوء على المشكلة ، وإن لم تكن تفسرها تماما ، أو تحلها . فلاشك أن بعض أسباب هذه الظاهرة أسباب مادية بحت . فكثير من الكتاب الذين ظهوروا قبل ١٩٥٨ قد شغلتهم الآن مناصب الدولة أو الإدارة في بلادهم التى استقلت حديثا ، واحتاجت إلى كل خبرات أبنائها . ومن ناحية أخرى فإن الدول الأفريقية الحديثة العهد بالاستقلال مازالت هشة البنيان . فهى تمر جميعا بفترة انتقال لا تخلو من اضطراب وقلق ، وهى تتأقلم مع ظروفها الجديدة بحيث تعثر بها الهزات والانتفاضات . وفى هذه الظروف لا شك أن بعض الكتاب الأفريقيين يحسون أن وظيفتهم - وإن لم تتغير أساسا - ليست فى مواصلة إنتاج أدبى على النمط الأوروبى ، ويحسون أن الواقع الأفريقى بسماته المميزة يدعوهم إلى أدب أفريقى له سماته المتميزة ، وذلك كله يدعوهم بلاشك إلى التمهل . هناك مشاكل جديدة تواجه الأدب الأفريقى - بعد الاستقلال - مشاكل لا يعرفها أولئك الذين يزعمون أنهم يلقنونه الدروس .

الكاتب الأفريقى اليوم مدعو على الأخص إلى أن يعرف ذاته ، ويحددها فى سياق جديد تماما ، وليس ذلك أمرا سهلاً ، عليه أساسا

أن يحل مشاكل اللبس والثنائية التي كانت مفروضة عليه حتى الآن ،
كما كان الوضع قبل الاستقلال : مشاكل ثنائية اللغة ، وأمية
الجمهور . الكاتب الأفريقي يعرف - وهو يكتب وفي أثناء الكتابة - أنه
يعبر عن الحقائق والناس والأشياء والعواطف الأفريقية بلغة نمت
وتطورت قرونا طويلا في سياق حضارة مختلفة كل الاختلاف . فإما أن
يحرص على الكلمات ، فيخون الأشياء ويخون روحها (وروحه أيضاً ،
ربما) وإما أن يخلص ولاءه للأشياء ويحطم الكلمات حتى يكاد
يشوهها ويفقدها معناها ، وأما ، أخيراً ، أن يخونه التعبير ويخوض
غمار اللاواقعية - ليس ذلك كله بجديد عليه ، وإنما كان عذره فيما
مضى أنه كان مفروضا عليه فرضا . أما الآن فإن حصوله على حريته
يحرمه من هذا العذر وليس له الآن أن يتعلل بأن شيئا ما مفروضا
عليه - نظرياً على الأقل . والمطلوب منه أن يغنى ، أن يحطم
الأصفاة ، أن يهدم الخرافات ، بكلمة واحدة : أن يكمل عملية
التحرر . هذه رسالته ، وهو يعرف ذلك . وإنما ينبغي عليه أولاً أن
يشحذ أسلحته ويصقلها ، والخيار أمامه ليس سهلاً . فعليه أولاً أن
يحل مأزق اللغة : هل يضحى بجمهوره العريض من الأوروبيين -
وغيرهم - في سبيل الأصالة ، ويكتب بلغته الأفريقية المحدودة
الجمهور ؟ أم العكس ؟ وحتى إذا اختار أن يكتب لجمهوره - حتى
لا ينفصل عن شعبه - فإنه يحسن أنه لا يمكن أن يكتب في إطار
الصيغة القديمة التي كانت يكتب بها قبل الاستقلال .

والواقع أن هذا هو الحافز العميق لظاهرة انحسار الأدب الأفريقي . فإن الاستعمار ، بشكله التقليدي قدم مات . ولكن النظام الجديد لم يتيح له الوقت يعد أن يتأكد . والمجتمعات الأفريقية كلها تمر بفترة تعيد فيها تشكيل بنيانها ، وفقاً لمعايير ولإيقاعات مختلفة ، ولكنها طبعاً فترة انتقال . فهي إذن فترة بناء وبحث عن الصيغة ، فترة نشاط سياسي أو علمي أو اقتصادي أكثر منها نشاط أدبي . والإنتاج الأدبي يتطلب كما هو معروف نوعاً من التعبير عن الأحداث الجارية .

لقد كانت العقبة في الماضي عقبة خارجية ، ظاهرة للعيان . أما اليوم فإن الأفريقيين أحرار في أن يختاروا وضعهم ، وأن يشيدوه . العقبات التي تقف منذ اليوم في وجه تحرر الأفريقيين عقبات تكمن في داخلهم هم ، وقد أصبح من الصعب جداً أن يعطى الكاتب الأفريقي صورة أدبية للأوضاع المتحركة التي ماتنى تتحرك باستمرار . فإن من السهل أن نرفض الآخرين ، ومن الصعب أن تحرر ذاتك . ولذلك فإننا نجد نوعين من الأدب الأفريقي الآن . هناك الأعمال التي مازالت تصور الأوضاع بنفس الألوان والصيغ القديمة ، لأن المجتمعات الأفريقية لم تتغير تغيراً جوهرياً خلال السنوات القلائل . أو حتى العقود القلائل الأخيرة ، وهناك أيضاً نوع آخر يحاول أن ينظم فوضى الفجر الجديد المضطرب ، أو على الأقل أن يصورها . وذلك هو الدليل القاطع على أن الأدب الأفريقي يقف الآن على عتبة

طفرة جديدة ، طفرة بدأت بشائرها بالفعل في بعض الأعمال التي
كتبت بعد الاستقلال .

لم يعد الكاتب الأفريقي يواجه مشكلة تحرر الإنسان الرازح تحت
عبء الاستعمار ، بل هو يواجه الآن مشكلة تحرر الإنسان ، في
إطلاقه ، كل إنسان .

السيرة الذاتية فنى القصص

السيريالية فى

القصة والرواية

ليست السيريالية شيئاً جديداً كل الجدة ، من حيث أصولها العميقة ، فهى تستقى تيارات قديمة موعلة فى القدم ، وتكاد ، مع أنها عصرية تنبض بدم القرن العشرين ، تتصل بمصادر الفن البدائى . وأول رواد السيريالية قبل أن تتجسم تياراً فنياً مدركاً لذاته بعد الحرب العالمية الأولى ، هو الشاعر الفرنسى ارتير رامبو . وقد كانت كتاباته غريبة على مألوف القرن التاسع عشر . ولا يكاد يقوم من ينكر أثره العميق اليوم على الكتابة الفرنسية - والعالمية بالتالى - وجاء الكثير من شعره وكتاباته مغموراً فى ذلك المناخ السيريالى الغريب من الصور الهاذية ، والنغمات المقلقة النابعة من أغوار معتمة فى النفس . وهو يقول ، على وجه التحديد : إن الشاعر يرى ، بعد إخلال طويل هائل ومتعمد لكل الحواس . هو ينشد فى نفسه كل أشكال الحب والعذاب والجنون . يستنفد كل السموم .

إن هنا تحطيماً مقصوداً للإطارات المألوفة التى تحيطنا بها حواسنا ، وانفلاتاً ناتجاً عن ذلك إلى آفاق غير متكشفة . ولعل فى هذا ما يشير إلى أصول الحركة العارمة التى تستشرى اليوم - فى الحياة والسلوك كما فى الفن - بين شباب هذا العقد الأخير من القرن العشرين ، على سبيل الاحتجاج والرفض لأسس المجتمع والحياة

التي رفضتها السيريالية من قبل . ولكن السيريالية ليست أن نطلق للحواس جموحها ، وليست استسلاما سلبيًا للهذيان والتحلل العقلي ، بل هي اخلال متعقل بالحواس أى خروج عن القيود اليومية التي تكبلنا بها حواسنا ، ولكنه انفلات واع بذاته ، بل مرهف الوعي بذاته . لذلك نرى أندريه بریتون ، عميد السيريالية يقول :
إن كل شيء يتوقف ، في نهاية الأمر ، على قدرتنا على الهذيان الإرادي .

تتصل السيريالية ، كما هو واضح ، بتخلخل الأبنية الاجتماعية عقب الحرب العالمية الأولى ، والأزمة العاصفة التي عاناها فيها الشباب ، وظهور مدارس التحليل النفسي التي علمت الإنسان أن يعود إلى داخل نفسه يرود تلك المناطق التي طالما اختفت تحت أستار المواضعات الاجتماعية . وعندما اهتزت تلك المواضعات ، بل انهارت في زلزال الأزمة والحرب ، انكشفت وراءها القوى الحيوية أو الجنسية التي تعمل عملها في النفس ولم يعد مجال لانكار مناطق اللاوعي وما تحتويه من نزعات دافعة وغلبة وساطية ليس من شك في أنها هي - أساساً - تلك التي تسير أفعال الناس . وهي مناطق قد نلمح جانبا منها في غفوة الأحلام ، بما يكتنفها من تهاويل ومسوخ ورموز ، مناطق يتجاوز فيها العقل والجنون ، الرشد والهوس .
والسيريالية هي المذهب الفني الذي يتخذ غايته في كشف تلك المناطق المتحركة المتقلبة بالحياة ، ويتخذ مهمته في أن يعبر عنها ، بل

يخلقها من جديد بحيث يعطيها مكانتها الأولية في العمل الفني . فإذا كان علم النفس التحليلي يهدف إلى تفسير الظواهر والوقائع النفسية تفسيراً منطقياً وعقلياً ، وإخضاع العنصر اللاعقلي في النفس إلى العقلي الخالص ، ويتوسل إلى ذلك بأدوات العلم وطرائقه ، فإن السيريالية تغامر في المجهول اللاعقلي ، وتحفظ له بقيمته الخاصة وجوهره المنافي للتعقل ، وتبقى فيه على عنصر العجب الذي لا يفسر بل يهول ويؤثر .

ومن هنا قيمتها الفنية ، لأنها تصدر من الأغوار اللاعقلية فتدق أبواب هذه الأغوار نفسها فيمن تقع عليه من مشاركين في خبرتها الفنية ، وتنير أصداء كانت صامدة في نفسه ، وتطعن فيه مناطق كانت عذراء خاملة - تطعنها بدفعات من الانفعال والكشف والروع ، لا بالتفسير العلمي .

حققت السيريالية أعظم انجازاتها في الشعر ، والفنون التشكيلية بخاصة ، ولكنها أحدثت أثراً عميقاً أيضاً في القصة والرواية . وكان من رواد هذا الفن أمثال اندريه بريتون ، والفونس أليه ، الذي ظل مغموراً فترة طويلة ، وريمون كوينو ، وروبرت دينو ، ولوى أراجون بدايات عمله وغيرهم من الروائيين والقصاصين ، ومازال للسيريالية أثرها الفعال والمتحرك باستمرار في فن القصة والرواية - بل في كل الفنون - ومن الصعب حصر أسماء كل من أسهمت السيريالية في تكوينه ، وأسفرت عن نفسها في أعماله ، فمنهم البير قصيري الكاتب

المصرى الذى كتب بالفرنسية والذى يعيش الآن فى باريس ، ومنهم
فرناندو أرابال الأسباني الأصل ، ومنهم الكاتب العظيم الموهبة
والرائع الانجاز اندريه بيز دي مانديارج .

السيريالية ترى فى الحلم منبعاً غنياً خصباً من منابع العمل
الفنى ، فالحلم هو الذى يتيح للفكر أن يحطم أشكاله التقليدية
المنطقية ، وأن يتخذ الرموز الفعالة التى تتجسم فيها نزوعاته
الأصلية . والسيريالية تجد فى هذه الرموز على الأخص نواقل الطاقات
الديناميكية ، والجسور التى يعبر عليها الانفعال من وعى إلى وعى ،
فتتحقق للفن علة الغائية : المشاركة الوجدانية التى تقوم بها قيمة
العمل الفنى . ومع ذلك فليست السيريالية قراراً من الواقع إلى
الحلم ، وليست لواذاً بالجنون من العقل ، ولا انطواءً على النفس
بغلقتها عن العالم ، بل هى تحاول وحدة إيجابية بين التيقظ والحلم ،
بين الوعى والغفو ، بين العقل والهذيان ، بين الذات والموضوع . فهى
ترى فى الإنسان تلك الوحدة التى تعلو فوق الواقع . وما فوق الواقعى
ليس هو اللاواقعى ، بل هو التوحيد الحميم بين المباشر القريب وبين
البعيد الممكن التحقيق ، بين المبتذل العامى والخرافى الأسطورى ،
والسيريالية هى الوعى الحاد بتقاطعات طرق النفس والوعى واللاوعى
المنعرجة المتشعبة ، حيث تلتقى المتناقضات وتنصهر تقاطعات الماضى
بالمستقبل ، تقاطعات الحس الجماعى الملزم بالحب الحميم ، واليقظة
بالنوم ، والحياة بالموت ، تقاطعات الذات المحسة بما يصادمها من

ضربات الكون الموضوعى المحتشد بطاقاته الخاصة .

من أبرز وأشهر الكتاب السيريايين اليوم ، فرناندو أربال ، المولود عام ١٩٣٢ فى أسبانيا ، وفى كتاباته ، فضلاً عن السمات السيريالية الأصلية المعروفة ، حس كابوسى بالدعابة الجافة السوداء ، وجنوح نحو هذا الفن من التحطيم الذاتى .

ومن غير المجدى ، بل من الخطل والشطط كثيرا ، أن نحاول تفسير الخبرة السيريالية بمعادلات عقلية ، مفهومة ، واضحة ، فإن ذلك يفقرها على الفور ، ويجردها من جوهرها وحياتها . يكفى أن تحس أثر عالم الحلم ، وتقوض كل جدران العالم الموضوعى ، واختلاط الشحنات والدلالات الغامضة بطبيعتها والتى تستعصى تماما على كل توضيح ، يمكن توضيح الشوق إلى ينبع الحب ، أو الخوف من الموت ؟

إن القلق السيرياى ينشأ عن زحمة المعانى التى تغص بها طرق العالم وعن الامتلاء والخصب ، عن أن الأشياء والأحداث مثقلة بالمضمونات والرموز تكاد تنفجر بها ، وهى فى ذلك على عكس الوجودية التى ترى العالم الموضوعى صامتا ، غريبا ، صخريا ، يابا ، الإنسان ملقى فيه بلا معنى . واحتشاد موضوعات العالم الخارجية بالرموز الانفعالية هو الذى يفضى إلى ذلك الوجه المميز للسيريالية فى صلتها بالعالم الموضوعى : وهو الدخول فى الأشياء . إن السيريالية ، إذ تقع فى مفترق الطرق بين الحلم واليقظة ، بين الذات

والموضوع ، إنما تنفذ من جدار الذاتية ، لتحيا حياة الأشياء الموضوعية . لكأنها تشارك الأشياء في جواهرها الخفية ، وتذيبها مع الذات الإنسانية في وحدة تقع فوق نطاق الواقع .

على أن السيريالية مع ذلك كله ، ومع قيامها على عناصر من الخرافة والأسطورة والرمز ، هي بنت القرن العشرين ، بل هي إحدى المظاهر المميزة له ، ومن ثم كان لا معدى أن تتسم بالمرارة التي تجرى في شرايين هذا القرن . ولذلك كان فيها ما يسمونه بالفكاهة السوداء أو السخرية السوداء : وهي عند السيراليين انفعال الإنسان أمام أقداره وسخريته منها في الوقت نفسه ، بحيث يؤكد حريته حيالها . فهو إذ يسخر منها كأنما يعلو عليها ، بالرغم من وقوعه فعلاً في قبضتها .

والجمال في السيريالية يتخذ مفهوماً خاصاً لا يعتمد على المقاييس الشكلية ولا التناسبات الظاهرية ، لا يتوقف على الرقة السهلة الهشة ، بل يقوم على إثارة الانفعال وعلى خلق علاقات شكلية ومضمونية جديدة شاذة وموحية ومفاجئة . وهو ما أسماه بريتون « بالجمال التشنجي » ولا يتأتى إلا بتأكيد العلاقة المتبادلة التي يرتبط بها الموضوع ، في حركته واستقراره ، فهو تصور ديناميكي وجدلي ، ينبغي أن يأتي عن طريق الكشف التلقائي الذي ينبثق من النفس ليربطها بالعالم . فإذا أمكننا أن نتخلى عن اصطلاحاتنا الجمالية المتواضع عليها ، أتيح لنا أن نجد في هذه العلاقات

الجديدة ، وتجسمها في عمل فنى يخلق عالماً جديداً وإنساناً جديداً ،
قيمة جمالية أخرى ، وأبقى . هذه القيمة الجمالية التى تختص بها
السريالية تربط تجاربنا الوجدانية ، بشكل نفاذ ، بتجارب الإنسان
البدائية الكامنة أبداً فينا ، فى أصالتها وأولييتها وعمقها الذى
لا يضمحل ولا ينتهى إلى قرار .



للمؤلف

قصص وروايات

- ١ - حيطان عالية : مجموعة القصص
القاهرة : الخراط ، ١٩٥٩ .
ط ٢ (كاملة) - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
- ٢ - ساعات الكبرياء : مجموعة القصص
بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ .
ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
- ٣ - رامة والتنين : رواية - طبعة محدودة
القاهرة : الخراط ، ١٩٧٩ .
بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ .
- ٤ - اختناقات العشق والصباح - قصص
القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣ .
ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .
- ٥ - الزمن الآخر : رواية
القاهرة : دار شهدى ، ١٩٨٥ .
ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .
- ٦ - محطة السكة الحديد : رواية
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (مختارات فصول) ، ١٩٨٥ .
ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
- ٧ - ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية
القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٦ .
ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩١ .

- ٨ - أضلاع الصحراء : رواية
القاهرة . الهيئة العامة للكتاب ،
١٩٨٧ .
- ٩ - يابنات اسكندرية : رواية
بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
- ط ٢ - القاهرة : دار الياس
العصرية ، ١٩٩١ .
- ١٠ - مخلوقات الأشواق الطائرة :
رواية
بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ .
- ط ٢ - القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
- ١١ - أمواج الليالي : متتالية
قصصية
القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩١ .
- ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .
- ١٢ - حجارة بوبيلو : رواية
القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٣ .
- ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣ .
- ١٣ - اختراقات الهوى والتهلكة -
نزوات روائية
بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ .
- ١٤ - اسكندريتي . كولاج قصصى
الاسكندرية دار المستقبل
- ١٥ - رقرقة الأحلام الملحية : رواية
تحت الطبع في دار الآداب .
- ١٦ - ابنية متطايرة : رواية
تحت الطبع

دراسات

- ١٧ - مختارات من القصة القصيرة
في السبعينات : مع دراسة
القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ .
- ١٨ - عدلى رزق اله : مائيات ٨٦ :
القاهرة : عدلى رزق الله ، ١٩٨٦ .
- ١٩ - مائيات صغيرة : دراسة
القاهرة ، ١٩٨٩ .

- ٢٠ أحمد مرسى : دراسة القاهرة ، ١٩٩٠ .
ومختارات شعرية
- ٢١ « من الدمع إلى التمرد » : القاهرة ، كتابات نقدية ، ١٩٩٢
دراسات في الأدب العالمي .
- ٢٢ « الحساسية الجديدة » : بيروت : دار الآداب ١٩٩٤
مقالات في الظاهرة القصصية -
- ٢٣ « الكتاب عبر النوعية » : القاهرة دار شرقيات . ١٩٩٤
دراسة

كتب مترجمه

- ٢٤ الخطاب المفقود : القاهرة : الدار المصرية للكتاب ،
مصرية / ١ . . كارجيالى ١٩٥٨ .
(نفذ)
- ٢٥ الحرب والسلام / ليوتولستوى القاهرة : الدار المصرية للكتاب ،
١٩٥٨ .
(نفذ)
- ٢٦ الفجرية والفارس : قصص القاهرة : الشركة العربية للطباعة
والنشر ، ١٩٥٨ .
(نفذ)
- ٢٧ شهر العسل المر : قصص القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (كتب
إيطالية) ، ١٩٥٩ . (نفذ)
- ٢٨ فارالكو : رواية غيتية / اميل القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،
(الالف كتاب) ، ١٩٦٢ . (نفذ) .
سيسيه
- ٢٩ سانتيجون : مسرحية / جان القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،
(الالف كتاب) ، ١٩٦٣ . (نفذ) .
أنوى ، إدوار الخراط ، الفريد
فرج

- ٣٠ - ميديا - مسرحية / جان أنوى
(مجلة المسرح) ، ١٩٦٨ . (نقد)
القاهرة - الهيئة العامة للكتاب .
- ٣١ - الوجه الآخر لأمريكا دراسة
ميكائيل هارنجتون .
بيروت - دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نقد)
- ٣٢ - تشريع جثة الاستعمار :
دراسة جى دى بوشير .
بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نقد)
- ٣٣ - الشوارع العارية - رواية /
فاسكوبراتولينى
ط ٢ - القاهرة - دار الياس
العصرية ، ١٩٩١
- ٣٤ - نحو التحرر دراسة / هريبرت
ماركوز
بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . (نقد)
- ٣٥ - حوريات البحر : قصص
أمريكية
القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧٩ .
(نقد)
- ٣٦ - الإسلام والاستعمار . دراسة
٣٧ - الرؤى والأقنعة قصص
مترجمة
القاهرة : دار شهدى ، ١٩٨٥ .
معدة للنشر .
- ٣٨ - ثلاث زنبقات ووردة . قصص
مترجمة
بيروت - دار الآداب ، ١٩٦٧ .
(نقد)
- ٣٩ - مشروع الحياة : دراسة /
فرانسيس جانشون .

دراسات معدة للنشر

- ٤٠ - ما وراء الواقع ، : مقالات
في الظاهرة اللاواقعية ،

٤١ — « مهاجمة المستحيل » : سيرة
ذاتية للكتابة .

٤٢ — « عصيان الحلم » : مختارات
ودراسات في الشعر .

٤٣ — لمحات عن شعراء الحداثة في
مصر .

٤٤ — مقالات في الواقعية
والحداثة .

٤٥ — أنشودة للكثافة .

٤٦ — في الفن التشكيلي : مقالات
ودراسات .

٤٧ — المسرح والأسطورة ،
دراسات في الأسطورة على
المسرح .

٤٨ — فجر المسرح . دراسات في
بدايات الظاهرة المسرحية .

٤٩ — فجر الدراما اليونانية ،
دراسات في ايسخيلوس
وسوفوكليس ويوربيديس

مسرحيات طويلة مترجمة للبرنامج الثاني بالإذاعة المصرية

أنطون تشيكوف

البير كامى

٥٠ — النورس

٥١ — سوء التفاهم

البير كامى	٥٢ - الحصار
البير كامى	٥٣ - المجانين
جان أنوى	٥٤ - مسافر بلا متاع
جان أنوى	٥٥ - بيكيت
كريستوفر فراى	٥٦ - عنقاء كثيرة الظهور
أوجست سترندبرج	٥٧ - سوناتا الشيخ
ماكس فريش	٥٨ - انتهت الحرب
أريستوفانيس	٥٩ - السلام

مسرحيات قصيرة مترجمة للبرنامج الثانى

إريك بيركوفيتشى	٦٠ - فى قلب السنين
كاتب ياسين (مسرح الجيب)	٦١ - الأسلاف يتميزون غضباً
ليروا جونز	٦٢ - الهولندى
هارولد بينتر	٦٣ - الأقرام
موريس هيلدون	٦٤ - الطريق النفسجى إلى حقل الخشخاش
يوجين أونيل	٦٥ - الولد الحالم
جوزيف كونراد	٦٦ - بعد يوم واحد
وليام بتلرييتس	٦٧ - كلمات على زجاج النافذة
أرتير أداموف	٦٨ - البروفيسور تاران
جوفيند داس	٦٩ - الملك والمتسولة
جوفيند داس	٧٠ - العذاب



صدر من هذه السلسلة

- ١ - الحلقة المفقودة في القصة المصرية د. سيد حامد النساج
- ٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية فؤاد دواردة
- ٣ - بناء لغة الشعر تأليف جون كوين
ترجمة : سامي خشبة
- ٤ - معنى الفن تأليف هربت ريد
ترجمة : سامي خشبة
- ٥ - روايات عربية معاصرة د. علي شلش
- ٦ - البطل في المسرح الشعري المعاصر د. حسين علي محمد
- ٧ - في نقد الشعر د. كمال نشأت
- ٨ - سرادقات من ورق د. صبرى حافظ
- ٩ - ثقافتنا بين نعم ولا د. غالى شكرى
- ١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل د. نصر حامد أبو زيد
- ١١ - مقدمة في نظرية الأدب تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢ - الوتر والعازفون حلمى سالم
- ١٣ - الإنسان بين الغربية والمطردة محمد محمود عبد الرازق
- ١٤ - ملاحظات نقدية د. نعيم عطية
- ١٥ - في القصة العربية يوسف حسن نوفل
- ١٦ - نجيب محفوظ صداقة جيلين محمد جبريل
- ١٧ - النقد المسرحي في مصر د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر د. أحمد سخسوخ
- ١٩ - مؤثرات عربية في الأدب الفرنسى د. أحمد درويش
- ٢٠ - الأدب والجنون د. شاكر عبد الحميد
- ٢١ - المرئى واللا مرئى د. رمضان بسطاوىسى
- ٢٢ - المعنى المراءوغ د. رشيد العنانى
- ٢٣ - إنتاج الدلالة الأدبية د. صلاح فضل
- ٢٤ - كلاسيكيات السينما على أبو شادى

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافي بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هي :

أولا : سلسلة « أصوات أدبية »

- مخصصة لإبداع أدباء مصر في كل مكان في الشعر ، في القصة ، في الرواية .
- تصدر مرتين شهرياً ، في أول الشهر ومنتصفه .

ثانيا : سلسلة « كتابات نقدية »

- تواكب الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل ، ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية ، وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدي .
- تصدر شهرياً ، في منتصف كل شهر .

ثالثا : كتاب « الثقافة الجديدة » :

- تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم في إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم في خدمة الفكر والإبداع العربي .
- تصدر شهرياً .

رابعا : سلسلة « مكتبة الشاب »

- تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة .
- تصدر أول كل شهر .

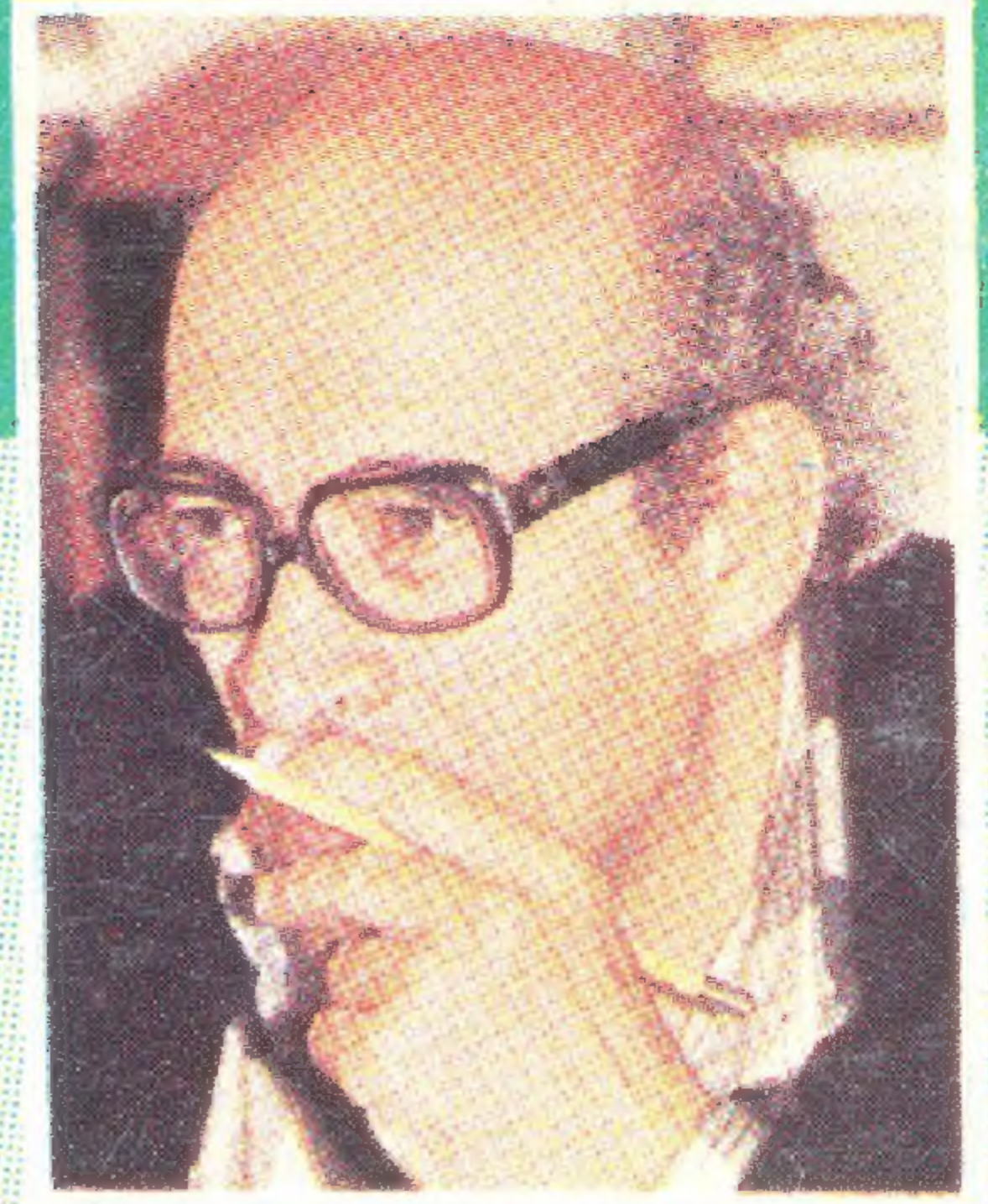
خامسا : كتاب الأدباء

- يهتم بتقديم الواقع الثقافي والإبداعي لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الأدبي في أقاليم مصر .
- يصدر شهرياً .

مطابع روز اليوسف الجديدة

تطلب إصدارات الهيئة من مكاتب روز اليوسف

رقم الايداع	٩٤/٢٧١٨
رقم دولى - ١٧٤ - ٢٣٥ - ٩٧٧	



بعد موجة أدب العبث ، وفقدان المعنى ، وهى الموجة
التي اجتاحت الآداب الأوروبية الغربية عقب الحرب
العالمية الثانية ، آذنت الستينيات من هذا القرن ،
وما انقضى من سنوات هذا القرن ، بظهور موجة جديدة ،
كان لابد أن يرتفع مدها بحكم التطور الاجتماعى
والتاريخى ، وبحكم المسار الغامض الذى تتخذه دقات
الخلق الفنى أيضاً فى دخائل الفنانين والمشتغلين بالفنون
والثقافة ، ويمكن أن نسميها « أدب التمرد » .

بعد أدب الصمت ، واللغو ، والمحال وفقدان التوازن
وقد كان أبطاله كتاب مثل ألبير كامى ، وبيير
ويونيسكو ، جاء أدب التمرد ، والسعى نحو التحرر
إدوار الح

Bibliotheca Alexandrina



0435761



مطابع روز اليوسف الج

الشمس جنيهان